

**Todesdarstellung
und
Jenseitsphantasien
in der
Lyrik
Georg Trakls**

INAUGURAL-DISSERTATION

zur

Erlangung der Doktorwürde

des

Fachbereichs Germanistik
und Kunstwissenschaften
der Philipps-Universität Marburg

vorgelegt von

Nikolai Schuchhardt, Marburg

Marburg, 2006

Vom Fachbereich Germanistik und Kunstwissenschaften der
Philipps-Universität als Dissertation angenommen am 05.07.2006.

Tag der Disputation: 05.07.2006

Erstgutachter: Prof. Dr. Wilhelm Solms.....

Zweitgutachter: Prof. Dr. Burghard Dedner.....

Für Lieta, für meine Mutter und für meinen Vater

Vorwort

Vor allem möchte ich Herrn Prof. Dr. Wilhelm Solms danken, der diese Arbeit stetig durch wichtige Anregungen, ermunterndes Lob und konstruktive Kritik über mehrere Jahre hin begleitet hat. Ohne seine ständige Unterstützung wäre diese Studie nicht entstanden.

Darüber hinaus bin ich auch Herrn Prof. Dr. Burghard Dedner zu Dank dafür verpflichtet, daß er sich bereit erklärt hat, als Zweitgutachter für diese Dissertation zu fungieren.

Außerdem gilt mein Dank auch Dr. Volker Harm für die Mithilfe beim Korrekturlesen und Sylvain Coiplet für die Unterstützung bei Computerproblemen.

München, im Januar 2006

Nikolai Schuchhardt

Inhaltsverzeichnis

| | | |
|--------|--|----|
| 0. | Einleitung | 1 |
| 1. | Das hermeneutische Grundproblem der Trakl-Interpretation oder die Frage nach der inhaltlichen Interpretierbarkeit von Trakls Lyrik | 5 |
| 1.1. | Lachmanns eindeutige Allegorese | 5 |
| 1.2. | Killys mystifizierte Hermetik- und Ambivalenzthese | 7 |
| 1.3. | Dennelers Revision von Killys Hermetik- und Polyvalenzdogma | 9 |
| 1.4. | Recherche und Neudefinition des Hermetikbegriffs | 12 |
| 1.5. | Eine lyriktypologische Bestimmung von Trakls Gedichten | 23 |
| 1.6. | Synthese der berechtigten Gesichtspunkte Lachmanns, Killys und Dennelers | 26 |
| 2. | Die Wirkung der sprachlichen Formen von Trakls Lyrik auf die Todes- und Totenmotivik | 30 |
| 2.1. | Die Bedeutung der besonderen Form des lyrischen Ichs für die Todes- und Verstorbenenmotivik | 30 |
| 2.2. | Die Wirkung von Trakls Wortartengebrauch auf die Todes- und Totenmotive seiner Lyrik | 36 |
| 2.3. | Die Fülle von Wörtern, die imaginäre Sinneswahrnehmungen anregen, und deren Wirkung auf Trakls Todes- und Verstorbenenmotivik | 39 |
| 2.4. | Die Struktur von Trakls Wortschatz und dessen Wirkung auf die Todes- und Totenmotive seiner Gedichte | 41 |
| 2.5. | Die Bedeutung von Trakls Syntax für die Interpretierbarkeit der Todes- und Verstorbenenmotivik seiner Lyrik | 43 |
| 2.6. | Trakls Tempus- und Modusgebrauch in seiner Wirkung auf die Totenmotivik seiner Dichtungen | 45 |
| 2.7. | Strukturanalogien von Trakls Gedichten zur Musik und deren Konsequenzen für die Todes- und Totenmotivik | 45 |
| 2.8. | Die Farbwörter als Strukturanalogie von Trakls Lyrik zur Malerei und deren Wirkung auf die Todes- und Verstorbenenmotivik | 51 |
| 3. | Quersumme der Todes- und Totenmotive – geordnet nach Motivgruppen | 58 |
| 3.1. | Die doppelgesichtige Grundform von Trakls Todesbild | 58 |
| 3.1.1. | Der Tod personifiziert als Knochenmann oder Charon | 58 |

| | | |
|-----------|--|-----|
| 3.1.2. | Das Motiv der schwarzen Verwesung | 59 |
| 3.1.3. | Der Tod als Erlösung, als Transzendierung | 60 |
| 3.2. | Das ambivalente Todesbild in seiner Wirkung auf andere wichtige Motive | 61 |
| 3.2.1. | Der Tod und das Motiv der Kindheit | 61 |
| 3.2.2. | Der Tod und die Angst | 63 |
| 3.2.3. | Der Tod und die Schuld | 63 |
| 3.2.4. | Der Tod als Krankheit | 65 |
| 3.2.5. | Der Tod als Leiden und als Wollust | 67 |
| 3.3. | Die ambivalente Grundgestalt des Verstorbenenmotivs | 68 |
| 3.3.1. | Die verklärten Abgeschiedenen | 68 |
| 3.3.2. | Die verdammten Verstorbenen | 71 |
| 3.4. | Der Leichnam und sein Verhältnis zum weiterexistierenden Verstorbenen | 72 |
| 3.5. | Die Lebenden als Verwesende, Tote oder Verstorbene | 77 |
| 3.6. | Das Zentralmotiv von der Nähe der Verstorbenen zu den Lebenden | 81 |
| 3.7. | Die Farbwörter und die Todes- und Totenmotivik | 86 |
| 3.7.1. | Blau | 86 |
| 3.7.2. | Weiß | 89 |
| 3.7.3. | Gold | 90 |
| 3.7.4. | Silbern | 92 |
| 3.7.5. | Schwarz | 95 |
| 3.7.6. | Grau | 97 |
| 3.7.7. | Grün | 97 |
| 3.7.8. | Purpurn | 98 |
| 3.7.9. | Rot | 99 |
| 3.7.10. | Gelb | 99 |
| 3.7.11. | Bedeutungstendenzen der Farben im Überblick und im Vergleich miteinander | 100 |
| 3.8. | Die akustischen Motive und ihre Beziehung zur Todes- und Verstorbenenmotivik | 102 |
| 3.9. | Die Naturmotive und die Todes- und Totenmotive | 106 |
| 3.9.1. | Die Todesverfallenheit der vegetabilischen Natur | 106 |
| 3.9.2. | Der Tod als Teil des Naturkreislaufes | 107 |
| 3.9.3. | Die Toten und die pflanzliche Natur | 108 |
| 3.9.4. | Das Sterben der Tiere | 112 |
| 3.9.5. | Die Toten und die Tiere | 114 |
| 3.10. | Die menschlichen Gestalten und die Todes- und Totenmotive | 115 |
| 3.10.1. | Die Familienfiguren und die Todes- und Verstorbenenmotivik | 115 |
| 3.10.1.1. | Die Gestalt der Schwester und die Todesmotive | 115 |

| | | |
|-----------|--|-----|
| 3.10.1.2. | Die Figur der Schwester und das Motiv der Verstorbenen | 117 |
| 3.10.1.3. | Die Mutterfigur und die Todes- und Totenmotive | 118 |
| 3.10.1.4. | Die Gestalt des Vaters und die Todes- und Verstorbenenmotivik | 122 |
| 3.10.2. | Weitere menschliche Gestalten und die Todes- und Totenmotivik | 125 |
| 3.10.2.1. | Das Motiv des verwesenden oder verstorbenen Kindes | 125 |
| 3.10.2.2. | Die Doppelgestalt der Liebenden und die Todesmotivik | 130 |
| 3.10.2.3. | Die sterbenden oder verstorbenen Krieger | 132 |
| 3.10.2.4. | Der verwesende oder verstorbene Mönch und die verklärte Mönchin | 135 |
| 3.11. | Die religiösen Bildfiguren und die Todes- und Totenmotivik | 139 |
| 3.11.1. | Der Tod als schwarzer Engel | 139 |
| 3.11.2. | Die unsterblichen oder verwesenden Engel | 141 |
| 3.11.3. | Das Gottesbild und die Todesmotivik | 143 |
| 3.11.4. | Die Christusgestalt und die Todesmotive | 149 |
| 3.11.5. | Die verstorbene Schwester, der Abgeschiedene Elis und der sterbende Helian als Ersatzgötter | 156 |
| 3.11.6. | Zum Verhältnis christlicher und antiker Bildlichkeit in Trakls Todes- und Verstorbenenmotivik | 163 |
| 4. | Berechtigung und Problematik der unterschiedlichen Deutungsversuche der Traklforschung im Bezug auf die Todes- und Totenmotivik | 170 |
| 4.1. | Zur christlich-theologischen Interpretierbarkeit der Traklschen Todes- und Verstorbenenmotivik | 170 |
| 4.1.1. | Die Berechtigung und Problematik einer christlich-theologischen Trakl-Exegese | 170 |
| 4.1.2. | Zu Dennelers Negation einer religiösen Lesart Trakls | 178 |
| 4.1.3. | Eine rezeptionshistorische und bewußtseinsgeschichtliche Analyse der religiösen Bildmotive in Trakls Todesdarstellung und in seinen Jenseitsphantasien | 186 |
| 4.2. | Eine mythostheoretische und religionsgeschichtliche Deutung der archaisierenden Jenseitsphantasien Trakls | 190 |
| 4.2.1. | Ernst Cassirers Mythosverständnis als Grundlage einer mythostheoretischen Interpretation | 191 |
| 4.2.2. | Strukturvergleiche zwischen Trakls Verstorbenenphantasien und archaischen Jenseitsvorstellungen | 197 |
| 4.2.3. | Parallelen und Differenzen zwischen Trakls Totenmotivik und Jung-Stillings Geisterkunde | 214 |
| 4.3. | Zur tiefenpsychologischen und psychoanalytischen Deutbarkeit der Traklschen Todes- und Totenmotivik | 220 |
| 4.3.1. | Grundfragen zur jungianischen und freudianischen Traklinterpretation | 220 |
| 4.3.2. | Zur tiefenpsychologischen Interpretierbarkeit von Trakls | 226 |

| | | |
|----------|--|-----|
| | Todesdarstellung und seinen Jenseitsphantasien in ihren Grundstrukturen | |
| 4.3.2.1. | Zur tiefenpsychologischen Deutbarkeit von Trakls Todesmotivik | 226 |
| 4.3.2.2. | Zur tiefenpsychologischen Interpretierbarkeit von Trakls Verstorbenenfiguren | 232 |
| 4.3.2.3. | Zur Anwendbarkeit von C.G. Jungs Deutung des archaischen Totenglaubens auf Trakls archaisierende Jenseitsphantasien | 234 |
| 4.3.3. | Zur psychoanalytischen Interpretierbarkeit der Traklschen Todes- und Totenmotivik in einzelnen Grundstrukturen | 237 |
| 4.3.4. | Zur tiefenpsychologischen und psychoanalytischen Deutbarkeit der Familienfiguren der Traklschen Todes- und Totenmotivik | 244 |
| 4.3.4.1. | Zur psychoanalytischen Interpretierbarkeit der Schwesterngestalt | 245 |
| 4.3.4.2. | Zur tiefenpsychologischen Deutbarkeit der Schwesternfigur | 249 |
| 4.3.4.3. | Zur psychoanalytischen Interpretation der Mutterthematik | 253 |
| 4.3.4.4. | Zur tiefenpsychologischen Deutbarkeit der Mutterfigur | 264 |
| 4.3.4.5. | Über das Verhältnis der tiefenpsychologischen Interpretation der Muttergestalt zur psychoanalytischen Deutung der Mutterthematik | 268 |
| 4.3.5. | Schlußzusammenfassung zur freudianischen und jungianischen Trakldeutung und deren Anwendbarkeit auf die Todes- und Verstorbenenmotivik | 269 |
| 4.4. | Zum Verhältnis der verschiedenen Trakldeutungen zueinander und dessen Bedeutung für die Interpretation der Todes- und Totenmotivik | 271 |
| 4.5. | Forschungsgeschichtlicher Ausblick | 276 |
| | Liste der benutzten Literatur | 279 |

0. Einleitung

„Gefühl in den Augenblicken totenähnlichen Seins: Alle Menschen sind der Liebe wert. Erwachend fühlst du die Bitternis der Welt, darin ist alle deine ungelöste Schuld; Dein Gedicht eine unvollkommene Sühne.“¹ Schon die ersten Worte dieses zweiten und damit auch schon letzten Aphorismus Trakls werfen sofort eine Reihe von Fragen auf: Was meint Trakl mit diesen „Augenblicken totenähnlichen Seins“, in denen man fühlt, daß „alle Menschen ... der Liebe wert“ sind? Sind es Momente der Vorwegnahme einer jenseitigen Fortexistenz als verklärter Verstorbener, in denen man von reiner Liebe zu allen lebenden und toten Menschen erfüllt ist? Oder handelt es sich vielmehr um die erschütternde, Antipathie und Haß löschende Einsicht in das gemeinsame Schicksal aller Menschen, sterblich zu sein? Und wie verhalten sich diese „Augenblicke totenähnlichen Seins“ zur eigenen „ungelösten Schuld“ und vor allem zum „Gedicht“ als ‚unvollkommener‘ „Sühne“?

Sucht man nach Antworten auf diese Fragen in Trakls Dichtungen, so wird man schnell schon bei der ersten, intensiveren Begegnung mit Trakls Bilderwelt erkennen: Der Tod und die Verstorbenen gehören zu den wichtigsten Motiven in Trakls dichterischem Werk. Es scharen sich um diese beiden eng miteinander verbundenen Zentralmotive eine solche Vielzahl von einzelnen, immer wieder auftauchenden Bildmotiven, daß ein tieferes Verständnis von Trakls Lyrik ohne die Deutung der Todes- und Verstorbenenmotivik nicht zu leisten ist.

Relativ früh innerhalb der Trakl-Forschung, d. h. noch vor den ersten entscheidenden Trakl-Deutungen Lachmanns² und Killys³ hat Gertrude Feilecker 1947 mit ihrer Dissertation „Die Wirklichkeit des Todes in der Dichtung Georg Trakls“⁴ eine deskriptive Sammlung der Todesmotive im Werk Trakls erarbeitet. Wenig später 1951 veröffentlicht Magarethe Adam in ihrer Dissertation „Die Vorstellungen ‚neuen Lebens‘ bei Trakl und Rilke“⁵ eine beschreibende Darstellung der Paradies- und

¹ Georg Trakl: Dichtungen und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe, hrsg. v. Walther Killy und Hans Szklennar. 2 Bd. Salzburg 1969. 2. Ergänzte Auflage 1987. Bd. 1. (Von jetzt an abgekürzt als: G.T.). S.463.

² Eduard Lachmann: Kreuz und Abend. Eine Interpretation der Dichtungen Georg Trakls. Salzburg 1954.

³ Walther Killy: Über Georg Trakl. Göttingen 1960.

⁴ Gertude Feilecker: Die Wirklichkeit des Todes im Werk Georg Trakls. Diss. Innsbruck 1947.

⁵ Magarethe Adam: Die Vorstellungen ‚neuen Lebens‘ bei Trakl und Rilke. Diss. Wien 1951.

Auferstehungsmotive in Trakls Dichtung. Feileckers wie Adams Dissertationen bewegen sich forschungsgeschichtlich im Vorfeld der christlich-theologischen Trakl-Exegese Lachmanns und Fockes⁶.

Angesichts dessen liegt die Frage nahe: Warum wird hier von neuem eine Untersuchung der Todes- und Totenmotive in Trakls Werk in Angriff genommen? Und weiter: Worin besteht der neue Forschungsansatz dieser Dissertation? Der eigene Neuansatz läßt sich folgendermaßen kurz umschreiben:

Zunächst wird nicht wie bei Feilecker nur der Tod, sondern zugleich immer auch das Motiv der jenseitig weiterexistierenden Abgeschiedenen behandelt, und zwar im Unterschied zu Adam nicht allein die verklärten und auferstandenen Toten, sondern ebenso die halb unglücklichen, halb verklärten sowie die verdammten bzw. bedrohlichen Verstorbenen.⁷

Darüber hinaus soll die von Feilecker nur gestreifte Frage nach der inhaltlichen Deutbarkeit Trakls, d. h. nach der potentiellen Hermetik seiner Gedichte, eingehend im Hinblick auf die Todes- und Verstorbenenmotivik thematisiert werden, wobei die kontroversen Forschungspositionen Lachmanns, Killys und Dennekers⁸ zu dieser Grundproblematik zur Sprache kommen.⁹

Im weiteren werden die Wechselwirkungen zwischen den sprachlichen Formen von Trakls Gedichten und deren Todes- und Verstorbenenmotive ausführlich analysiert, was in Feileckers Dissertation, die sich fast ausschließlich auf die Inhaltsmotivik beschränkt, kaum geleistet wird.¹⁰

Während Feileckers Dissertation eindeutig der christlich-theologischen Trakl-Exegese zuzuordnen ist, sollen hier nicht nur die christlichen Trakl-Interpretationen Lachmanns, Fockes und eben Feileckers sowie Adams kritisch herangezogen werden, sondern ebenso die tiefenpsychologische Trakl-Deutung Goldmanns¹¹ und Neumanns¹² sowie

⁶ Alfred Focke: Georg Trakl - Liebe und Tod. Wien, München 1954.

⁷ Siehe dazu Kapitel 3. Die Quersumme der Todes- und Totenmotivik.

⁸ Iris Denneker: Konstruktion und Expression. Zur Strategie und Wirkung der Lyrik Georg Trakls. Salzburg 1984.

⁹ Siehe dazu Kapitel 1. Das hermeneutische Grundproblem der Trakl-Deutung, d. h. die Frage nach der inhaltlichen Interpretierbarkeit und deren Bedeutung für die Todes- und Verstorbenenmotivik.

¹⁰ Siehe dazu Kapitel 2. Die Wirkung der sprachlichen Formen von Trakls Lyrik auf deren Todes- und Totenmotive.

¹¹ Heinrich Goldmann: Katabasis. Eine tiefenpsychologische Studie zur Symbolik der Dichtungen Georg Trakls. Salzburg 1957.

¹² Erich Neumann: Der schöpferische Mensch. Zürich 1959. (Darin das Kapitel: Georg Trakl - Person und Mythos).

die psychoanalytische Kleefelds¹³ daraufhin untersucht werden, wie überzeugend sie die Todes- und Totenmotivik Trakls erklären, d. h. welchen Beitrag sie zum Verständnis derselben leisten können.¹⁴ Zudem wird ausgehend von der Mythosauffassung Ernst Cassirers eine mythostheoretische und religionsgeschichtliche Analyse der Jenseitsphantasien Trakls entworfen.¹⁵ Auch die Frage nach der Christlichkeit von Trakls Todesmotivik soll hier anders gestellt und behandelt werden als bei Feilecker: Feilecker nimmt nämlich im Grunde von vornherein eine eindeutige Christlichkeit von Trakls Todesverständnis an, die hier vorgelegte Untersuchung indessen fragt gleichzeitig nach der potentiellen Christlichkeit sowie möglichen Nichtchristlichkeit, ja sogar Antichristlichkeit von Trakls Todesdarstellung und seinen Jenseitsphantasien.¹⁶

Über diese generellen Neuansätze im Vergleich mit Feileckers Dissertation hinaus wird zudem auffallen, daß in die folgende Darstellung kaum Zitate aus Feileckers Untersuchung eingearbeitet sind. Das hängt primär mit deren hymnischem, pseudolyrischen, Trakl beinahe oder direkt imitierenden Sprachstil zusammen, der Paraphrase mit Deutung verwechselt und so die Wissenschaftlichkeit und damit Zitierbarkeit dieser Dissertation problematisch werden läßt. Dementgegen soll in dieser hier vorgelegten Untersuchung sprachlich ein Mittelweg gegangen werden zwischen Feileckers pseudolyrischer Identifikation mit Trakls Sprache einerseits und dem ‚esoterischen‘ Wissenschaftsdeutsch von Dannelers inhaltlich wichtiger Dissertation andererseits, deren Fremdwörterinflation Trakl selber nicht mehr verstanden hätte. (Dieser sprachlichen Mittelweg ist schon vorbildlich in Kleefelds psychoanalytischer Trakl-Deutung gegangen worden.)

Forschungsgeschichtlich bemüht sich diese Untersuchung hier - dadurch z. T. mit der Dissertation Dannelers vergleichbar - um einen synthetischen Ansatz, d. h. es werden die weltanschaulich höchst unterschiedlichen Zweige der Trakl-Philologie thematisiert und dann die berechtigten Gesichtspunkte der christlich-theologischen,

¹³ Gunther Kleefeld: Das Gedicht als Sühne. Georg Trakls Dichtung und Krankheit. Eine psychoanalytische Studie. Tübingen 1985.

¹⁴ Siehe dazu Kapitel 4. Berechtigung und Problematik der höchst unterschiedlichen Deutungsversuche der Traklforschung im Bezug auf die Todes- und Totenmotivik.

¹⁵ Siehe dazu Kapitel 4.2 Eine mythostheoretische und religionsgeschichtliche Analyse der archaisierenden Jenseitsphantasien Trakls.

¹⁶ Siehe dazu Kapitel 4.1.1 Berechtigung und Problematik der christlich-theologischen Trakl-Exegese.

tieffenpsychologischen und psychoanalytischen wie mythostheoretischen Trakl-Interpretationen zur Analyse der Todes- und Totenmotivik miteinander synthetisiert.¹⁷

¹⁷ Siehe dazu vor allem Kapitel 4.4 Zum Verständnis der verschiedenen Trakl-Deutungen zueinander und dessen Bedeutung für die Interpretation der Todes- und Totenmotivik.

1. Das hermeneutische Grundproblem der Trakl-Interpretation oder die Frage nach der inhaltlichen Interpretierbarkeit von Trakls Lyrik

1.1 Lachmanns eindeutige Allegorese

Jede Trakl-Interpretation muß sich mit der Frage nach der Deutbarkeit seiner Dichtung befassen, insbesondere eine Untersuchung, die sich - wie die hier vorgelegte - nicht nur ein formalästhetisches, sondern ein inhaltliches Thema setzt, kann nicht umhin, zu diesem hermeneutischen Zentralproblem zumindest holzschnittartig Stellung zu nehmen.

Die Diskussion um die inhaltliche Interpretierbarkeit beginnt in ihrer ersten Hauptphase mit der rhetorischen Frage Eduard Lachmanns: „Ein Traklkommentar, ist derartiges überhaupt möglich?“¹ Lachmann bejaht die Deutbarkeit von Trakls Gedichten unmißverständlich, indem er sich zu Recht zunächst gegen zeitgenössische Auffassungen wendet, die Trakls Werk als „Ausgeburten eines verstörten Geistes“², als pathologisch und deshalb nicht deutbar ablehnen. Gleichzeitig kritisiert Lachmann wiederum berechtigterweise ebenso eine Einstellung Trakls Lyrik gegenüber, die nur die musikalischen Sprachformen und die vielfarbigen Traumbilder seiner Gedichte ästhetisch genießt, ohne überhaupt den Versuch zu machen, sie inhaltlich zu interpretieren. „Andere werden zwar von dem sanften Wohllaut dieser Verse ergriffen und geben sich den Klängen hin, ohne nach ihrem Sinn zu fragen. Sie wollen die Gedichte gar nicht verstehen.“³ Gegen einen solchen nur ästhetisch genießenden Mißbrauch von Trakls Gedichten argumentiert Lachmann: „Aber ein Gedicht besteht aus Worten und Worte sind nicht allein Laute, sondern auch Sinnträger. Und es läßt sich leicht nachweisen, daß Trakl mit seinen dunklen Versen etwas sagen wollte. Keineswegs sind seine Gedichte nur flutenden Klänge der aufgewühlten Seele.“⁴ Als Beweis dafür führt Lachmann die Tatsache an, daß Trakl beispielsweise die Farbwörter in seinen Gedichten nicht willkürlich im Sinne eines ästhetischen Koloritrausches,

¹ Lachmann: Kreuz und Abend, S.9.

² Ebd., S.9.

³ Ebd.

⁴ Ebd.

sondern - wie die Entstehungsstufen einzelner Gedichte zeigen - bewußt zur Charakterisierung bestimmter Figuren verwendet. Dieses Faktum zeigt sich für Lachmann beispielhaft „an dem Schwanken Trakls über den Schlußvers des Gedichtes ‚Kaspar Hauser Lied‘. Der ursprüngliche, schließlich beibehaltene Schlußvers lautet: ‚Silbern sank des Ungeborenen Haupt hin.‘ Eine zeitlang plante Trakl ‚des Fremdlings rotes Haupt‘. Die Farbe ‚rot‘ hätte aber wenig zu dem vom Leben Unberührten, dem ‚Ungeborenen‘ gepaßt und darum kehrte Trakl zu der ursprünglichen Fassung zurück. ... Wären Trakls Gedichte nur wogende Klänge, so wäre es unbegreiflich, daß seine Farben ... immer etwas Bestimmtes aussagen.“⁵

Lachmanns überzeugendes Eintreten für die inhaltliche Interpretierbarkeit der Dichtungen Trakls heißt nun jedoch nicht, daß er in völlig naiver Weise die niemals begriffliche Nicht-Gedanklichkeit und oft paradoxe Mehrdeutigkeit der Lyrik Trakls, also die Gründe für den später in der Forschung thematisierten hermetischen Deutungswiderstand, vollständig ignoriert: So spricht Lachmann davon, daß Trakl „nie Gedankliches in seinen Gedichten ausspricht“⁶ und daß „Trakls Dichtung im höchsten Grade ... mehrdeutig“⁷ ist. Entgegen dieser ansatzweisen theoretischen Einsicht in die Nichtbegrifflichkeit und Ambivalenz der Lyrik Trakls interpretiert Lachmann dann jedoch in seinen Einzeluntersuchungen Trakls Gedicht vielfach im Sinne eindeutiger, gedanklicher, zumeist christlich-religiöser Aussagen, Trakls Bilderwelt wird somit allegorisch dechiffriert und dabei nicht selten begrifflich reduziert. So faßt Lachmann die Aussage eines in seiner Bilderfülle hoch komplizierten, thematisch multiperspektivischen und motivisch durchweg ambivalenten Gedichtes wie „Passion“ in folgenden geradezu lakonischen Sätzen zusammen: „In beiden Fassungen wird der Sinn des Dichtens in abendländischer Zeit erhellt. Nicht nur das Leben des Dichters ist eine Passion, auch seine Dichtung ist es. In einer Zeit des Unheils kann es nicht anders sein. In orphischer Zeit war es anders. Die Bußhaltung, die Sühneleistung ist christlicher Weltzeit eingepreßt. Buße und Sühne aber heißen Passion.“⁸

Was hieße es nun aber, diese Deutungsmethode Lachmanns auf die Todes- und Totenthematik in Trakls Werk anzuwenden? Es würde dazu führen, aus Trakls Todes- und Totenmotivik künstlich eine begrifflich eindeutige, gedanklich-theoretische

⁵ Lachmann: Kreuz und Abend, S.9-10.

⁶ Ebd., S.9.

⁷ Ebd., S.11.

⁸ Ebd., S.100.

Todestheologie- oder -philosophie zu destillieren. Ein solches Vorgehen im Stile Lachmanns würde aber nicht nur der Nichtgedanklichkeit und paradoxen Mehrdeutigkeit von Trakls Lyrik widersprechen, sondern auch dessen Rezeptionsverhalten: Trakl hat nämlich ganz primär andere Dichter (wie Rimbaud, Baudelaire, Hölderlin und Novalis) rezipiert und eben nicht theoretische Texte von Philosophen oder Theologen. Dementsprechend finden sich in Trakls Todesmotivik keine direkt faßbaren Spuren einer intensiven begrifflichen Beschäftigung mit philosophischen Todeskonzeptionen der Zeit (Kierkegaard, Nietzsche, Schopenhauer).⁹ In diesem Sinne stellt sich grundsätzlich die Frage: Übersetzt Lachmann Trakls niemals unmittelbar begriffliche Gedichte nicht durch seine Interpretationsmethode wesensentfremdend ins Begrifflich-Gedankliche? Dechiffriert Lachmann nicht dadurch Trakls Bilderwelt entgegen ihrer ambivalenten Grundstruktur im Sinne eines ihr überhaupt nicht entsprechenden eindeutig allegorischen Verfahrens?

1.2 Killys mystifizierte Hermetik- und Ambivalenzthese

Im Sinne dieser Fragen setzt Walther Killy nun gegen Lachmanns direkt inhaltlich, naiv-allegorisch interpretierenden Ansatz folgende Gegenposition zur Deutbarkeit Trakls: Es ist für Killy nämlich „ein naives Mißverständnis“ – so wie Lachmann es tut – „die Chiffrenwelt dieser Dichtung zu dechiffrieren und ‚Bedeutung‘ gehaltvoll formulierbar, daraus zu entnehmen“¹⁰. „Bei der Betrachtung dieser Poesie kann man sich eben nicht von der Vorstellung leiten lassen, die uns die klassische an die Hand gegeben hat: ... Es gelte zuerst den ‚Sinn‘ zu begreifen, sogar Weltanschauung herauszufinden in einer Weise, wie man ‚Goethes Weltanschauung‘ oder ‚Hölderlin und seine Götter‘ darzustellen berechtigt war.“¹¹ Wodurch kommt es aber nach Killys

⁹ Man könnte dagegen einwenden, daß Trakls jugendliche Nietzschebegeisterung (Otto Basil: Georg Trakl. Hamburg 1965. S.46) ebenso belegt ist wie sein Interesse an Schriften von Mystikern wie Eckhart, Seuse, Tauler (ebd., S.114), Böhme (ebd., S.34) und Baader (ebd.). Zudem gibt es einen Hinweis daraufhin, daß Carl Dallago Trakl in die Gedankenwelt Kirkegaards einführte (ebd.). Letztlich ist dieser denkbare Einwand aber nicht stichhaltig, denn es lassen sich in Trakls Gedichten keine eindeutig identifizierbare bildlich-lyrische Umsetzungen gedanklicher Thesen aus der Philosophie Kirkegaards oder Nietzsches oder aus den genannten mystischen Theologien entdecken; die Rezeption anderer Dichter wie Hölderlin oder Rimbaud hingegen läßt sich direkt an Trakls Gedichttexten nachweisen.

¹⁰ Killy: Über Georg Trakl, S.38.

¹¹ Ebd., S.46.

Anschauung, daß „die geheimnisvollen Figuren dieser Zeichenwelt“¹² eben nicht im Sinne von Lachmanns Deutungsverfahren in eindeutige Aussagen übersetzbar sind? Zunächst verweigern sich Trakls Bildmotivik deshalb eindeutiger Allegorese, weil - wie Killy schreibt - „die allegorische Festlegung ... dem Wesen der Traklschen Chiffre, die immer ambivalent ist,“ zutiefst „widerspricht“¹³. Hinzu tritt nach Killys Auffassung als weiterer Grund die thematische Multiperspektivik vieler Traklgedichte: „Das Leben des Gedichts <bei Trakl> verwirklicht sich ... im Übergang einer Perspektive in die andere.“¹⁴ Und diese Multiperspektivik ist eben durch ein eingleisig allegorisches Interpretationsverfahren nicht wirklich erfassbar.

Die berechtigte Kritik an Lachmanns vereinfachender Allegorese führt Killy nun aber weitergehend dazu, die direkte weltanschauliche Deutbarkeit Trakls letzten Endes abzulehnen und inhaltliche Interpretationen nur im Sinne von Strukturbeschreibungen der Traklschen Chiffrenwelt zu fordern: „Diese Poesie will nicht eigentlich inhaltlich verstanden werden. Aber ihre Musikalität und Struktur kann nicht anders als inhaltlich bewußt gemacht werden.“¹⁵ Dementsprechend beschränken sich Killys inhaltliche Einzelinterpretationen darauf, die Ambivalenz der einzelnen Bildmotive, das vieldeutige Assoziationsgewebe und die thematische Multiperspektivik der Gedichte im Ganzen strukturell zu beschreiben.

An Stelle direkter inhaltlicher Deutungen stellt Killy zudem die These auf, daß es in Trakls Lyrik „um die Herstellung des Raumes für jenes letzte Unbegreifliche“¹⁶ geht, Trakls Dichtung setzte „durch das Spiel ... mit ihren Chiffren ... zu immer neuen Einkreisungen des Eigentlichen, Unbegrifflichen und Unbegreifbaren an“¹⁷. Dieses Unbegreifbare aber nun, um das die Chiffren der Traklschen Bilderwelt angeblich kreisen sollen, bleibt in Killys Darstellung eine diffuse, mystifizierte Größe, von der letzten Endes unklar ist, ob sie das Transzendierende, die z. T. religiös-metaphysische Thematik von Trakls Dichtung meint oder nur „die Vieldeutigkeit, die das Unbegreifliche figuriert“, indem sie „die Unvereinbarkeiten dieser Welt auflöst“¹⁸ und so Trakls „Grauen über das chaotische Dasein“¹⁹ durch entdualisierende Ambivalenz

¹² Ebd., S.44.

¹³ Ebd., S.25.

¹⁴ Ebd., S.35.

¹⁵ Ebd., S.34.

¹⁶ Ebd., S.36.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Ebd., S.46.

¹⁹ Ebd.

bewältigt. Insofern stellt sich die Frage, ob man nicht einerseits Killys im wahrsten Sinne des Wortes unbegreiflichen Begriff des Unbegreifbaren, meint er die religiös-metaphysische Thematik von Trakls Lyrik, durch den Begriff des Transzendierenden ersetzen sollte. Was nun andererseits den Begriff des Unbegreifbaren, verstanden als die „Vieldeutigkeit“, welche die „Unvereinbarkeiten dieser Welt auflöst“²⁰, betrifft, so wäre ebenfalls zu hinterfragen: Sollte man statt von diesen nicht besser nur vom Ambivalenten sprechen, das die scheinbar unversöhnlichen Gegensätze der Welt entdualisiert und so Trakls „Grauen über das chaotische Dasein“²¹ mildert? Für einen Verzicht auf den Begriff des Unbegreifbaren oder Unbegrifflichen spricht darüber hinaus ganz grundsätzlich, daß man sich - gebraucht man ihn wie Killy - dem Verdacht aussetzt, Irrationalismus zu beweihräuchern oder sogar die eigene Ratlosigkeit angesichts schwer deutbarer Dichtung als deren Inhalt auszugeben.

Was hieße es nun insofern, Killys Deutungsansatz auf die Interpretation der Traklschen Todes- und Totenmotivik anzuwenden? Es würde vor allem bedeuten, die ambivalente Struktur der Todes- und Verstorbenenmotive herauszuarbeiten, jedoch nicht soweit, daß dadurch ein weltanschauliches Todes- und Jenseitsverständnis zu Tage treten würde, statt dessen müßte immer wieder festgestellt werden: Trakls Todes- und Totenmotivik kreist um das Unbegreifbare, das bestenfalls etwas näher bestimmt werden könnte als der unfäßbare Schrecken der Agonie oder die geheimnisvolle Fortexistenz der Abgeschiedenen. Es liegt auf der Hand, daß eine solche Darstellung nicht nur künstlich verkürzt wäre, was die Reduktion der Interpretation auf die Feststellung des Ambivalenten angeht, sondern zudem auch noch in äußerst fragwürdiger Weise mystifiziert, was die irrationale Flucht in Theorien über das Unbegreifliche betrifft.

1.3 Dennelers Revision von Killys Hermetik- und Polyvalenzdogma

Es wundert insofern auch nicht, daß Killys Interpretationsmethode im weiteren Verlauf der Trakl-Forschung schließlich widersprochen wird: Als wichtigste Killy-Kritikerin ist Iris Denmeler zu nennen: Sie fordert apodiktisch eine Revision von „Killys Auffassung des spielerischen, inhaltlich ambigen und unfäßbaren Dichtens“ Trakls, „das letzten

²⁰ Ebd.

²¹ Ebd.

Endes weltanschauliche Deutungen verbiete“²². Denneler sieht „eine wissenschaftsgeschichtliche Fehlentwicklung“ in der Trakl-Forschung darin, „esoterische Züge hervorzuheben und Sinnzentrierungen von vorneherein abzulehnen“²³. Dementgegen will sie selbst in ihren Untersuchungen „zeigen, inwieweit kommunikative Funktionen die semantische Struktur des Textes“ bei Trakl „prägen“²⁴. Welche Argumente bringt sie nun für ihre Position? Zunächst bezieht sie sich auf Forschungsarbeiten zu Trakl aus dem Beginn der siebziger Jahre, die sie als Vorläufer ihrer Kritik an dem von Killy aufgestellten „Hermetik- und Polyvalenzdogma Traklscher Dichtung“²⁵ versteht. Zu diesen Gegenstimmen gehört die Arbeit Hans-Georg Kempers²⁶: „Kemper gelang es zu zeigen, daß die Entstehungsvarianten entgegen Killys Ansicht nicht die Ambiguität der Gedichte unterstützen, sondern zum tieferen Verständnis ihrer semantischen Struktur beitragen.“²⁷ Mit anderen Worten: Kemper konnte nachweisen, daß sich in den Entstehungsvarianten eine Intention Trakls zur Sinnaussage abzeichnet. Analog dazu verfolgte „die zur selben Zeit entstandene Untersuchung Eckhard Philipps²⁸ ähnliche Absichten“²⁹. „Ausgehend von der These, daß ‚der Leser vorläufig abgeschnitten ist von der Bedeutung des Wortes und sie erst ... aus dem immanenten Gedicht- oder Werkzusammenhang erfährt‘ entwickelt Philipps verschiedene Konzepte Wortbedeutung zu rekonstruieren und Verfahren, deren kommunikativen Wert zu erschließen.“³⁰ Das heißt, in der Tatsache, daß Philipp Wortbedeutungen in Trakls Werk erfaßbar machen konnte, zeigt sich ebenfalls: Es muß möglich sein, aus Trakls Gedichten letzten Endes sogar kommunikative Sinnaussagen zu gewinnen. Damit korrespondierend „belegt“ auch Gerald Stiegs „überzeugende Rekonstruktion eines Dialogs zwischen Karl Kraus und Georg Trakl im Medium literarischer Texte die Unzulänglichkeit des Hermetik-Topos“³¹.

²² Denneler, S.16.

²³ Ebd., S.12.

²⁴ Ebd.

²⁵ Ebd.

²⁶ Hans-Georg Kemper: Georg Trakls Entwürfe. Aspekte zu ihrem Verständnis. Tübingen, 1970.

²⁷ Denneler, S.16.

²⁸ Eckhard Philipp: Die Funktion des Wortes in den Gedichten Georg Trakls. Linguistische Aspekte ihrer Interpretation. Tübingen, 1971.

²⁹ Denneler, S.16.

³⁰ Denneler, S.16-17.

³¹ Denneler, S.17. / Gerald Stieg: Der Brenner und die Fackel. Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte von Karl Kraus. Salzburg 1976. (Brenner-Studien 3). Siehe v. a. das Kapitel „Karl Kraus und Georg Trakl“, S.261ff.

Denneler selbst greift nun diese Forschungsansätze auf und entwickelt sie weiter: So erläutert sie - Kempers Untersuchung der Entstehungsvarianten weiterführend - die Genese des Gedichts „Untergang“ als „teleologische Variantenkonstitution“³² und schreibt abschließend dazu: „Trakls extensive Entwürfe markieren die bewußte Intentionalität des Dichtens entgegen den ‚automatischen‘ oder traumhaften Schreibversuchen der Surrealisten.“³³ Im weiteren führt Denneler auch Stiegs Ansatz, Dialoge zwischen Trakl und anderen Dichtern in seiner Lyrik aufzuzeigen, weiter und rekonstruiert die literarische Kommunikation zwischen Trakl und seinem Primärpublikum zu Lebzeiten: dem Dichterkreis des Brenner.³⁴ Hierzu stellt Denneler zusammenfassend fest: „Kennt man die soziokulturellen und situativen Grundlagen von Trakls Schreiben, so offenbart es sich schnell als Versuch, einem kleinen Kreis von Freunden, die existenzielle, private Botschaft ... zu vermitteln.“³⁵

Darüber hinaus weist Denneler ganz allgemein anhand der Semantik der Farben in Trakls Lyrik nach, daß Trakls Gedichte sich nicht, wie Killy meint, in einem Spiel der Ambivalenzen zur Einkreisung des Unbegreiflichen erschöpfen, sondern vielmehr Sinn aussagende Mitteilungsfunktion besitzen³⁶, denn der Gebrauch der Farbwörter, insbesondere der von Blau, Dunkel und Gold deutet, so Denneler, auf „Anzeichen einer Geistesbeschäftigung mit Werten“³⁷ hin und stellt somit keinen beliebigen oder bestenfalls ambivalenten Farbrausch im Medium der Lyrik dar. In diesem Sinne kommt Denneler zu dem Schluß: „Trakls Farbgebrauch bezieht wohl einen Großteil seiner Wirksamkeit aus der Imagination visueller Eindrücke, doch ist das Ziel dieses Effekts nicht die sinnliche Vorstellung allein, vielmehr ist er ein Mittel, Textstrukturierung zu erzeugen, d. h. zur Semantik des Gedichts beizutragen. Die Farben in Trakls Dichtung sind bei weitem nicht nur als verfremdetes Adjektiv zu begreifen, sondern leisten einen erheblichen Beitrag zur Überwindung der ‚Hermetik‘ der Texte.“³⁸

Angeichts all dieser Argumente für einen unmittelbar semantischen Trakl-Kommentar fordert Denneler auch dazu auf, sich mit den vor Killy geschriebenen direkt inhaltlich interpretierenden christlichen, tiefenpsychologischen und mythologischen Trakldeutungen (Lachmann, Goldmann, Buch) erneut auseinanderzusetzen. „Die in den

³² Denneler, S.71.

³³ Ebd., S.235.

³⁴ Siehe Denneler, S.195-219.

³⁵ Denneler, S.235.

³⁶ Ebd., S.79-95.

³⁷ Ebd., S.91.

³⁸ Denneler, S.95.

fünfziger Jahren entwickelten christlichen, psychologischen oder mythologischen Codierungsversuche ... wurden pauschal verworfen und im Anschluß an Walther Killy durch die Auffassung von einer ambigen, unfassbaren, ‚hermetischen‘ Schreibweise ersetzt.“³⁹ Doch „die Frage nach der Lesbarkeit der Dichtungen muß erneut gestellt werden“⁴⁰.

1.4 Recherche und Neudefinition des Hermetikbegriffs

Bevor nun die Frage beantwortet wird, welche Konsequenzen sich aus Dennelers Forschungsposition für die Deutbarkeit der Traklschen Todes- und Totenmotivik ergeben, soll der für Dennelers Argumentation zentrale Begriff Hermetik / hermetisch begriffsgeschichtlich recherchiert und z. T. neu definiert werden.

Mit Hermetik bzw. Hermetismus wird ursprünglich religionsgeschichtlich eine spätantike, auf die sagenhafte „Gestalt des Hermes Trismegistos zurückgeführte“⁴¹, sich in einem Schriftencorpus manifestierende⁴² „Geheimlehre“ bezeichnet, die etwa „zwischen 100 vor und 200 nach der Zeitenwende entstanden“⁴³ ist. Die legendäre Gestalt des Hermes Trismegistos, übersetzt der „dreifach Größte“⁴⁴, „war das Ergebnis einer synkretistischen Verbindung zweier Götter“, nämlich „des griechischen Hermes“ als „Gott der Sprache, der Zahlen, der Buchstaben, des Beherrschens des Wissens“ mit dem „altägyptischen Thot“ als „Gott der Weisheit, der Sprache, des Schreibens ... der Astrologie, der Magie und der Medizin“⁴⁵. „Im Corpus Hermeticum erscheint“ Hermes Trismegistos „als Offenbarer, der in Lehrvorträgen oder Gesprächen mit seinem Sohn Tat geheime - hermetische Weisheit vermittelt.“⁴⁶ „Die Gedankenwelt des Corpus

³⁹ Ebd., S.25.

⁴⁰ Ebd., S.26.

⁴¹ Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe. Hrsg. v. Hubert Cancik. 5 Bände. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1988-2001. Bd. III. Hrsg. v. Hubert Cancik, Burkhard Gladigow u. Karl Heinz Kohl. Stuttgart, Berlin, Köln 1993. (Eggerhard Hieronimus: Hermetik). S.107.

⁴² Das Textcorpus umfaßt „das Corpus Hermeticum, den Asklepios-Dialog und die Tabla Smaragdina“. (Alchemie. Lexikon einer hermetischen Wissenschaft. Hrsg. v. Claus Priesner u. Karin Figala. München 1998. (Pamela H. Smith: Hermetik). S.177.

⁴³ Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe III (Eggerhard Hieronimus: Hermetik), S.107.

⁴⁴ Das Oxford-Lexikon der Weltreligionen. Hrsg. v. John Bowker. Für die deutschsprachige Ausgabe übersetzt und bearbeitet v. Karl-Heinz Golzio. Düsseldorf 1999. S.411.

⁴⁵ Alchemie. Lexikon einer hermetischen Wissenschaft. Hrsg. v. Claus Priesner u. Karin Figala. München 1998. (Zbigniew Szydlo: Hermes Trismegistos). S.173.

⁴⁶ Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe III (Eggerhard Hieronimus: Hermetik), S.107.

Hermeticum ist ein ... Synkretismus⁴⁷, ein „Amalgam“⁴⁸ aus ‚neuplatonischen, neupythagoräischen ... orphischen‘⁴⁹, ‚hellenistisch-jüdischen‘⁵⁰ und alchemistischen Elementen und insofern eine Parallelerscheinung zur spätantiken Gnosis. Die Rezeptionsgeschichte des spätantiken Hermetismus in Europa reicht vom italienischen Neuplatonismus der Renaissance⁵¹ über den „vor- und frühbarocken Paracelsismus“⁵², das alchemistische Schriftgut des 16. Jahrhunderts⁵³, das Rosenkreuzertum des 17. Jahrhunderts⁵⁴ und das Freimaurertum des 18. Jahrhunderts⁵⁵ bis zum jungen Goethe und zu Franz von Baader⁵⁶.

Schon in der Spätantike gilt Hermes Trismegistos auch als „Begründer“ der „alchemistischen Künste“⁵⁷. Besonders für die Begriffsgeschichte des Adjektivs „hermetisch“ ist dies von entscheidender Bedeutung. „Das Adjektiv hermetisch ‚dicht verschlossen‘ geht über das lateinische hermetice auf sigillum Hermetis ‚das Siegel des Hermes‘ zurück“ und damit auf Hermes Trismegistos, den Begründer alchemistischer Künste, den man mit der Erfindung eines Siegels zum Verschluss einer Glasröhre in Verbindung brachte; in dieser Bedeutung wird das Wort seit dem 16. Jahrhundert meist adverbial gebraucht (‚hermetisch versiegeln‘) etwa bei Paracelsus.“⁵⁸ „Im modernen Sprachgebrauch bedeutet hermetisch demnach auch ‚dicht verschlossen, luft- und wasserdicht‘.“⁵⁹

Wie gelangt nun dieser eigentlich religionsgeschichtliche Begriff in die Literaturwissenschaft? „Als Bezeichnung für eine Eigenschaft moderner Lyrik wird italienisch ermetismo 1936 durch den Literaturkritiker F. Flora geprägt, der damit in polemischer Absicht, d.h. ‚mit dem Beiklang des verworren Okkulten‘, aber ohne

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Alchemie (Pamela H. Smith: Hermetik), S.177.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe III (Eggerhard Hieronimus: Hermetik), S.107.

⁵¹ Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Hrsg. v. Klaus Weimar. 3. neu bearbeitete Aufl. 3 Bd. Berlin, New York 1997-2003. Band II. Hrsg. v. Harald Fricke. Berlin New York 2000. (Wilhelm Kühlmann: Hermetismus). S.36.

⁵² Ebd.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe (Eggerhard Hieronimus: Hermetik), S.108.

⁵⁵ Ebd., S.109.

⁵⁶ Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft II, S.37.

⁵⁷ Ebd., S.36.

Dementsprechend wird im „Mittelalter ... unter Hermetik in der Regel Alchemie verstanden“ (Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe II (Eggerhard Hieronimus: Hermetik), S.106). Schließlich drang ja auch die Alchemie im Gefolge der Hermetik „über Byzanz und vor allem über das arabisch besetzte Spanien ... in den Europäischen Raum vor“ (ebd., S.107).

⁵⁸ Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft II, S.36.

⁵⁹ Handbuch religionswissenschaftlicher Begriffe (Eggerhard Hieronimus: Hermetik), S.107.

spezifischen Bezug auf die Tradition des spätantiken Hermetismus, die Dunkelheit der Lyrik von Ungaretti, Montale, Quasimodo sowie ihrer Vorläufer im französischen Symbolismus charakterisiert. In Italien avanciert *poesia ermetica* zur positiven Selbst- und Fremdbezeichnung dieser Autoren.⁶⁰

Mit dem spätantiken Hermetismus hat dieser *ermetismo* der italienischen Literaturkritik bzw. der Lyrik Ungarettis, Quasimodos, Montales und ihrer Vorgänger im französischen Symbolismus inhaltlich oder rezeptionsgeschichtlich überhaupt nichts zu tun, assoziativ verbindet beide nur der semantische Geheimnischarakter und die inhaltliche Verslossenheit der Texte.

Auch Trakl hat sich niemals mit der Tradition des spätantiken Hermetismus beschäftigt, die einzige assoziierbare Brücke zwischen beiden besteht in der geheimnisvollen Aura des *Corpus Hermeticum* und dem nur komplex zu dechiffrierenden Charakter der Lyrik Trakls sowie in dem alchemistischen Begriff von hermetisch als ‚dicht verschlossen‘ und der nicht *prima facies* verständlichen Semantik von Trakls Gedichten.

Der geringen und vagen Schnittmenge des spätantiken Hermetismus und der als hermetisch bezeichneten Lyriker der Moderne trägt nach einer langen Zeit der Begriffsverwirrung das „Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft“ vorbildlich Rechnung, indem es erstmals terminologisch genau unterscheidet zwischen dem spätantiken Hermetismus⁶¹, der früher vielfach auch Hermetik genannt wurde⁶², und der Hermetik moderner Lyrik⁶³, die früher konfuserweise auch als Hermetismus bezeichnet worden ist⁶⁴.

Verfolgt man nun die Begriffsgeschichte von Hermetik (bzw. Hermetismus) seit der italienischen Literaturkritik der dreißiger Jahre des letzten Jahrhunderts weiter, stößt man auf die Einführung dieses Begriffs in die Literaturwissenschaft 1956 durch Hugo Friedrich, der ein Kapitel seiner Schrift „Die Struktur der modernen Lyrik“ dem Thema „Dunkelheit, Hermetismus“⁶⁵ widmet. Das Hauptmerkmal hermetischer Lyrik besteht für Friedrich nun in der semantischen Rätselstruktur des Gedichts und infolgedessen in

⁶⁰ Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft II (Moritz Baßler: Hermetik), S.34.

⁶¹ Ebd., (Wilhelm Kühlmann: Hermetismus) S.35-38.

⁶² Noch das „Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe“ nennt den spätantiken Hermetismus Hermetik. (Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe, (Eckehard Hieronimus: Hermetik) S.106-109).

⁶³ Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft (Moritz Baßler: Hermetik), S.33-35.

⁶⁴ So spricht Hugo Friedrich im Bezug auf die semantische Dunkelheit moderner Lyrik nicht von Hermetik, sondern von ‚Hermetismus‘. (Hugo Friedrich: Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart. 2. Aufl. Hamburg 1958. S.130).

⁶⁵ Friedrich, S.130.

einer vorläufigen Kommunikationsaporie zwischen Leser und Werk: „Moderne Lyrik nötigt die Sprache zu der paradoxen Aufgabe, einen Sinn gleichzeitig auszusagen wie zu verbergen. Dunkelheit ist zum durchgängigen ästhetischen Prinzip geworden. Sie ist es, die das Gedicht übermäßig absondert von der üblichen Mitteilungsfunktion der Sprache.“⁶⁶ Was nun dieses Zentralmerkmal hermetischer Lyrik in Friedrichs Verständnis betrifft, gilt es bezogen auf Trakl festzustellen: Direkte Dialogizität definiert als Sofort-Verständlichkeit der Texte ist bei Trakl tatsächlich nicht vorzufinden, die Hinweise auf die semantische Dunkelheit von Trakls Gedichten sind Legion⁶⁷. Andererseits sollte man auch in diesem Zusammenhang nicht den von Dennerer überzeugend herausgearbeiteten literarischen Dialog Trakls mit dem Brennerkreis oder die - ebenfalls von Dennerer belegte - dechiffrierbare Semantik der Farbwörter Trakls übersehen und damit die indirekte, hinter einem solipsistisch-autistischen Gestus verdeckte Kommunikativität seiner Lyrik. Versteht man insofern unter Hermetik nicht endgültige interpretatorische Unzugänglichkeit, sondern durchaus entschlüsselbare Rätselhaftigkeit, sind Trakls Texte allerdings nur im Sinne dieser Definition als hermetisch zu charakterisieren. (Diese Definition widerspricht auch Friedrichs Verständnis nicht, da er selbst an einem Gedicht Ungarettis zeigt, daß hermetische Lyrik inhaltlich interpretierbar, also dechiffrierbar ist.⁶⁸)

Für Friedrich äußert sich im weiteren die inhaltliche Hermetik moderner Lyrik auch formalästhetisch in bestimmten Sprachformen: „Die Dunkelheit liegt in den Gehalten wie in den stilistischen Mitteln ... Die stilistischen Mittel, welche die gehaltliche Dunkelheit unterstützen sind: Funktionsänderung ... der Adjektive, ... Umschichtung der normalen Satzordnung; Neigung zu offenen Sätzen, etwa derart, daß ein Satz nur aus Nomina besteht, zu denen kein Verb tritt.“⁶⁹ Trakls dichterischer Sprachgebrauch weist nun tatsächlich die von Friedrich aufgezählten stilistischen Merkmale hermetischer Lyrik auf, wie eben Funktionsänderung der Adjektive oder Umschichtung der normalen Satzordnung z. B. in Form verbloser Syntax. (Daß sich in diesen sprachlichen Merkmalen von Trakls Lyrik tatsächlich deren Hermetik, genauer deren Deutungswiderstand gegen intellektuales und allegorisches Interpretieren, manifestiert,

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Zusammengestellt sind die Hinweise auf semantische Dunkelheit von Trakls Lyrik in: Gebhard Rusch u. Siegfried J. Schmidt: Das Voraussetzungssystem Georg Trakls. Braunschweig Wiesbaden 1983. S.242-251.

⁶⁸ Friedrich, S.132.

⁶⁹ Ebd., S.130.

wird im Einzelnen in Kapitel 2 dieser Untersuchung: Die Wirkung der sprachlichen Formen von Trakls Lyrik auf die Todes- und Totenmotivik gezeigt werden.)

Laut Friedrich steht hinter der Hermetik moderner Lyrik oft eine poetologische Programmatik: „Zahlreich sind die Äußerungen der Lyriker, mit denen sie ein dunkles Dichten programmatisch fordern, zuweilen es auch begründen.“⁷⁰ Von Trakl hingegen gibt es nur ganz wenige poetologische Äußerungen. Für die Frage nach der potentiellen Hermetik von Trakls Gedichten läßt sich unter Umständen allein folgende Aussage des Dichters heranziehen: „Mitteilen könne man sich auch nicht mit Gedichten. Man kann sich überhaupt nicht mitteilen.“⁷¹ Dieser lyrische Autismus Trakls scheint auf den ersten Blick die poetologische Begründung für eine absolute, d. h. nicht mehr entschlüsselbare Hermetik seiner Dichtungen zu sein. Vergegenwärtigt man sich aber andererseits wieder die von Denneler und Stieg gut herausgearbeiteten literarischen Dialoge Trakls mit dem Brenner-Kreis, Else Lasker-Schüler und Karl Kraus, die - von Denneler und Kemper belegte - zielbewußte, Aussagen intendierende Struktur seiner Gedichtfassungen und die von Denneler oder Goldmann nachgewiesene, im Parallelstellenverfahren durchaus dechiffrierbare Farbsymbolik seiner Dichtungen, so zeigt sich Trakl insgesamt als das Paradox eines autistischen Dialogikers. Angesichts dieser hinter einem autistischen Gestus verdeckten Kommunikativität sollte man trotz der eben zitierten Äußerung des Dichters nicht von einer absoluten, d. h. nicht mehr entschlüsselbaren, sondern von einer relativen, d. h. dekodierbaren Hermetik seiner Dichtungen sprechen. Was nun im Sinne Friedrichs poetologische Programmatik als Wesensmerkmal hermetischer Lyrik angeht, kann insofern bei Trakl nur sehr eingeschränkt von einer poetologischen Begründung seiner Dichtung die Rede sein.

Eine weitere Wesenseigenschaft hermetischer Lyrik stellt für Friedrich die vollständige semantische Offenheit des Gedichts für die Assoziationen des Lesers dar: „Für T. S. Eliot ist das Gedicht ein unabhängiges Objekt, das zwischen Autor und Leser steht; das Gedicht gerät durch den Leser in ein neues Bedeutungsspiel, das sein eigenes Recht hat, selbst wenn es von der ohnehin nicht fixierten Absicht des Autors wegführt ... Der Begriff des Verstehens ist dem Begriff des Weiterdichtens gewichen, Weiterdichten

⁷⁰ Ebd..

⁷¹ Zitiert nach: Georg Trakl: Sämtliche Werke und Briefwechsel. Innsbrucker Ausgabe, historisch-kritische Ausgabe der Werke und des Briefwechsels mit Faksimiles der handschriftlichen Texte. Hrsg. v. Eberhard Saueremann und Hermann Zwerschina. 4 Bd. Basel, Frankfurt 1995-2000. (Im Auftrag des Forschungsinstituts „Brenner“-Archiv der Universität Innsbruck). Band 2: Dichtungen Sommer 1912 bis Frühjahr 1913. Hrsg. v. Herman Zwerschina in Zusammenarbeit mit Eberhard Saueremann. Frankfurt a. M. 1995. S.11.

durch den Leser ...⁷² Ohne auf Friedrich Bezug zu nehmen, wendet Killy die These der vollständigen semantischen Offenheit und das Prinzip des Weiterdichtens durch den Leser auf Trakl an.⁷³ So beendet Killy nämlich seine Interpretation des Gedichtes „Passion“, in welchem die Namen Orpheus⁷⁴ sowie Christus⁷⁵ auftauchen, indem er eine Textstelle des Kirchenvaters Clemens von Alexandria assoziiert, in der Orpheus als Präfiguration Christi gedeutet wird.⁷⁶ Die Adäquanz dieser Assoziation ist allerdings mehr als fragwürdig, denn in diesem Gedicht wie überhaupt bei Trakl gehen antike und christliche Bilder ambivalent ineinander über.⁷⁷ Von einer klar hierarchisierenden Nachordnung der Antike als Vorbereitung auf das Christentum, wie man sie in der natürlichen Theologie eines Clemens von Alexandria findet, kann also keine Rede sein. Die Problematik dieses assoziativen Weiterdichtens von Trakls Lyrik zeigt sich noch deutlicher in Heideggers Traklinterpretation⁷⁸, die - außer einigen zutreffenden Beobachtungen - faktisch nur eine narzißtische Projektion von Heideggers Sprachphilosophie in Trakls Bilderwelt darstellt. Angesichts dessen sollte man das Prinzip des assoziierenden Weiterdichtens und damit auch den Begriff der semantischen Offenheit als Merkmal hermetischer Lyrik nicht auf Trakl anwenden, sondern vielmehr als philologisch fragwürdig kritisieren.

Abschließend kann, was die Anwendbarkeit von Friedrichs Hermetikbegriff auf Trakl betrifft, Folgendes festgestellt werden: Versteht man unter Hermetik eine zunächst deutlich vorhandene, dann aber doch dechiffrierbare Rätselhaftigkeit literarischer Texte, so ist Trakls Lyrik durchaus als hermetisch zu bezeichnen. Wichtig ist dabei allerdings festzuhalten, daß es sich bei Trakls Lyrik eben nicht um eine absolute, also nicht mehr dekodierbare, völlig verschlossene, sondern um eine relative, d. h. zunächst verschlossene, dann aber entschlüsselbare Hermetik handelt. Darüber hinaus ist Friedrichs These, daß sich die Hermetik moderner Lyrik in bestimmten Sprachformen (Adjektivismus, verbloser Satzbau usw.) manifestiert, durchaus auf Trakl anwendbar, da sich diese formalästhetischen Phänomene tatsächlich in Trakls Gedichten wiederfinden lassen und dieselben wesentlich zum vorläufigen Deutungswiderstand seiner Lyrik

⁷² Friedrich, S.131.

⁷³ Killy: Über Georg Trakl, S.37.

⁷⁴ G.T., S.392. „Passion“ (1.Fassung), Z.2-3.

⁷⁵ Ebd., Z.18-19.

⁷⁶ Killy: Über Georg Trakl, S.31.

⁷⁷ Siehe dazu ausführlicher Kapitel 3.11.6 Zum Verhältnis christlicher und antiker Bildlichkeit in Trakls Todes- und Verstorbenenmotivik.

⁷⁸ Martin Heidegger: Unterwegs zur Sprache. Pfullingen 1959. (Darin: Die Sprache im Gedicht. Eine Erörterung von Georg Trakls Gedicht. S.35-82).

beitragen. Dementgegen läßt sich eine poetologische Begründung der semantischen Dunkelheit als Merkmal von Hermetik bei Trakl nur sehr eingeschränkt entdecken, und die These von der semantischen Offenheit hermetischer Lyrik muß, gerade was Trakl angeht, aus Gründen seriöser Philologie beiseite gelassen werden.

Wer überträgt nun den Hermetikbegriff in die Trakl-Forschung? Es ist vor allem Denneler, die den Hermetikbegriff in die hermeneutische Diskussion um Trakl einführt, indem sie Killys Forschungsposition zur Deutbarkeit Trakls - wie schon zitiert - „Hermetik- und Polyvalenzdogma“⁷⁹ nennt. Damit kritisiert sie - wie schon dargestellt - Killys „Auffassung von einer ambigen, unfassbaren, hermetischen Schreibweise“⁸⁰ Trakls, die „letzten Endes weltanschauliche Deutungen verbiete“⁸¹. Zwei Hauptthesen Killys bewegen Denneler also dazu, seine Position als Hermetikdogma zu bezeichnen: 1. Seine Anschauung, daß die „allegorische Festlegung ... dem Wesen der Traklschen Chiffre, die immer ambivalent ist, widerspricht“⁸², und sich insofern jeder definitiven Festlegung und damit jeder direkten weltanschaulichen Interpretation entzieht; 2. seine Auffassung, daß es in Trakls Lyrik letztlich, „um die Herstellung des Raumes für jenes letzte Unbegreifliche“⁸³ geht, was selbstverständlich eine direkt inhaltlich-weltanschauliche Deutung unmöglich macht. In Rückbezug auf den in der Auseinandersetzung mit Friedrich geprägten Begriff der absoluten Hermetik ist diese Forschungsposition Killys tatsächlich, wie Denneler es tut, als Hermetikthese zu charakterisieren, allerdings jedoch genauer bestimmt als die These einer absoluten, d. h. nicht vorläufigen, sondern endgültig nicht direkt inhaltlich entschlüsselbaren Hermetik der Dichtungen Trakls. Die im Vorhergehenden dargestellten Argumente Dennelers gegen diese These der absoluten Hermetik bei Trakl, nämlich die literarischen Dialoge Trakls, die intentionale Struktur seiner Gedichtfassungen und die Dechiffrierbarkeit seiner Farbsymbolik, erweisen sich als überzeugend und legen es insofern mehr als nahe, eben nicht von einer absoluten Hermetik der Lyrik Trakls zu sprechen.

Trotzdem stellt sich angesichts des im Zusammenhang mit Friedrichs Hermetikverständnis auseinanderdividierten Begriff der absoluten oder eben der relativen Hermetik die Frage, ob der Terminus relative Hermetik nicht doch auf Trakl anwendbar ist. Diese Frage zu stellen ist insofern nicht nur berechtigt, sondern sogar

⁷⁹ Denneler, S.12.

⁸⁰ Ebd., S.25.

⁸¹ Ebd., S.16.

⁸² Killy: Über Georg Trakl, S.25.

⁸³ Ebd., S.36.

notwendig, als ein vorläufiger Deutungswiderstand der Lyrik Trakls gegen sofortiges Verstehen unübersehbar durch die alogische Traumhaftigkeit ihrer Bilderwelt sowie ihren ungewöhnlichen bis grammatisch unvollständigen Satzbau bewirkt wird. Ob im Bezug auf Trakl insofern von relativer Hermetik gesprochen werden kann, entscheidet sich an der Frage, inwiefern der vorläufige Deutungswiderstand aufhebbar ist, d. h. welche Entschlüsselungsmöglichkeiten es gibt.

Ein primärer Dekodierungsansatz ist zweifellos das bei Trakls statischem Wortschatz mehr als nahe liegende Parallelstellenverfahren, das vor allem bei Querschnittsuntersuchungen zu einem Thema, sekundär aber auch bei Einzelinterpretationen fruchtbar gemacht werden kann. Denneler wendet dies bei ihrer Entschlüsselung der Farbbedeutungen an.⁸⁴ Auch Philipps Versuch, „die Bedeutung des Wortes“ bei Trakl „aus dem immanenten ... Werkzusammenhang zu rekonstruieren“⁸⁵, ist diesem methodischen Zugang zuzuordnen.

Eine weitere primäre Methode, Trakls Intentionen zu entziffern, stellt die Analyse der Textstufen d. h. der Gedichtfassungen in ihren Abweichungen dar. Besonders ergiebig ist dieses Verfahren natürlich für Einzelinterpretationen, sekundär aber auch durchaus von Interesse für Querschnittsuntersuchungen. Denneler führt eine solche Untersuchung der Textstufen des Gedichtes „Untergang“ durch und kommt zu dem Ergebnis, daß unübersehbar eine „teleologische Variantenkonstitution“⁸⁶ vorliegt. Auch Kempers Nachweis, daß „die Entstehungsvarianten ... zum tieferen Verständnis der semantischen Struktur“ der Gedichte „beitragen“⁸⁷, zeigt die Berechtigung dieses Verfahrens. Die neue Innsbrucker Trakl-Ausgabe⁸⁸ ist im übrigen mit ihrer vollständigen Abdruckung der Gedichtfassungen als eigene Textstufen für diese Entschlüsselungsmethode äußerst hilfreich.

Ergänzend können zu diesen primären textimmanenten Dekodierungsverfahren auch sekundär hinzutreten literaturhistorische Rekonstruktionen der literarischen Dialoge Trakls mit dem Brenner-Kreis⁸⁹ und mit Else Lasker-Schüler⁹⁰ - wie sie von Denneler herausgearbeitet werden - oder des dichterischen Zwiegesprächs Trakls mit Karl Kraus -

⁸⁴ Denneler, S.79-86.

⁸⁵ Philipp, S.13.

⁸⁶ Denneler, S.71.

⁸⁷ Ebd., S.16.

⁸⁸ Georg Trakl: Sämtliche Werke und Briefwechsel. Innsbrucker Ausgabe, hrsg. v. Eberhard Sauer mann und Hermann Zwerschina. 4 Bd. Basel, Frankfurt a.M. 1995-2000.

⁸⁹ Denneler, S.195-219.

⁹⁰ Ebd., S.223-234.

wie es von Stieg überzeugend belegt wurde⁹¹. Auch die Auswertung der literaturgeschichtlichen Parallelstellen bei Hölderlin, Rimbaud, Novalis und Baudelaire vermag durch die Analyse von Übernahmen und Abwandlungen Aussageintentionen Trakls erkennbar machen. Auch hier gilt es wiederum gemeinsam mit den Forschungsarbeiten zum Verhältnis Trakls zu Hölderlin, Rimbaud, Novalis und Baudelaire die neue Innsbrucker Trakl-Ausgabe heranzuziehen, die solche Parallelstellen im Einzelnen nachweist.

Neben diesen internen, d. h. Trakls Aussageintentionen herausarbeitenden Entschlüsselungsverfahren stehen in der Traklphilologie die externen Dekodierungsversuche, d. h. Interpretationen, die von Weltanschauungen ausgehen, die Trakl zumindest direkt nicht oder überhaupt nicht vertreten hat, gemeint ist damit die christlich-theologische Trakl-Exegese Lachmanns, Feileckers, Adams und Fockes, die mythologische Analyse Buchs⁹² sowie die tiefenpsychologische Deutung Goldmanns und die psychoanalytische Kleefelds. Wie schon zitiert fordert Denneler eine Neuthematisierung dieser „christlichen, psychologischen oder mythologischen Codierungsversuche“⁹³. Dies ist insofern berechtigt, als diese externen Entschlüsselungsmethoden nicht durchweg ideologische Fremdinterpretationen darstellen, sondern jeweils einen legitimen Ansatzaspekt in Trakls Dichtung selbst nachweisen können. Die christlich-theologische Trakl-Exegese kann sich auf die Vielzahl religiöser Bildmotive in Trakls Gedichten berufen⁹⁴, die mythologische Analyse Buchs vermag auf die Mythisierungstendenz in Trakls Lyrik selbst, d. h. auf die Bedeutung antiker Mythen und die Erfindung eigener mythischer Gestalten wie Elis und Helian zu verweisen⁹⁵, die tiefenpsychologische und psychoanalytische Trakl-Deutung begründet die Legitimität ihrer Interpretation teilweise berechtigt mit der Traumartigkeit von Trakls Bilderwelt sowie mit der großen Rolle, die Familienfiguren und psychische Themen wie Angst und Schuld in Trakls Gedichttexten spielen⁹⁶. Trotzdem muß bei einer Neuthematisierung dieser externen Decodierungsverfahren immer kritisch hinterfragt werden, ob dieselben nicht vielfach Trakls Lyrik projizierend

⁹¹ Stieg, S.261ff.

⁹² Karl Wilhelm Buch: *Mythische Strukturen in den Dichtungen Georg Trakls*. Diss. Göttingen 1954.

⁹³ Denneler, S.25.

⁹⁴ Siehe Kapitel 3.11 Die religiösen Bildfiguren und die Todes- und Totenmotivik.

⁹⁵ Siehe Kapitel 3.11.5 Die verstorbene Schwester, der Abgeschiedene Elis und der sterbende Helian - sowie Kapitel 3.11.6 Zum Verhältnis christlicher und antiker Bildlichkeit in Trakls Todes- und Verstorbenenmotivik.

⁹⁶ Siehe Kapitel 3.10.1 Die Familienfiguren - sowie Kapitel 3.2.2 Der Tod und die Angst - sowie Kapitel 3.2.3 Der Tod und die Schuld.

weltanschaulich vereinnahmen, d. h. immer wieder zu ideologischen Fremdinterpretationen degenerieren.

Die Aufzählung der möglichen primären und sekundären, internen und externen Dekodierungsmöglichkeiten zeigt deutlich: Trakls Gedichte sind entschlüsselbar. Insofern ist Dannelers Revision von Killys These einer absoluten Hermetik bei Trakl, die „letzten Endes weltanschauliche Deutungen verbiete“⁹⁷, grundsätzlich zuzustimmen. Andererseits läßt sich der Deutungswiderstand der Lyrik Trakls gegen ein sofortiges Verstehen, bewirkt durch die alogische Traumhaftigkeit ihrer Bilderwelt und die ungewöhnliche Syntax kaum leugnen, so daß es mehr als nahe liegt, entgegen Dannelers Terminologie den Hermetikbegriff doch auf Trakl anzuwenden, jedoch im Sinne einer relativen, d. h. eben entschlüsselbaren Hermetik.

Abschließend soll nun gefragt werden: Welche Konsequenzen ergeben sich aus Dannelers Forschungsposition einerseits und der hier vorgenommenen Neubestimmung des Hermetikbegriffs für die Deutbarkeit der Traklschen Todes- und Totenmotivik? Zunächst machen Dannelers argumentativ überzeugende Revision von Killys Dogma einer absoluten Hermetik bei Trakl und die hier aufgestellte These einer relativen, d. h. entschlüsselbaren Hermetik von Trakls Dichtung gemeinsam den Weg wieder frei für einen neuen Ansatz, Trakl direkt inhaltlich zu entziffern, d. h. für die Todes- und Totenmotivik zu dekodieren, welches Todes- und Jenseitsverständnis sich in Trakls Gedichten manifestiert. Was nun die - z. T. von Danneler aufgezeigten - Entschlüsselungsmethoden angeht, wird hier zunächst primär das Parallelstellenverfahren angewandt, da es sich bei dem Thema der Todes- und Verstorbenenmotivik um eine Querschnittsuntersuchung durch das Gesamtwerk handelt. Dabei kommt dann sekundär als weitere Möglichkeit, Trakls Aussageintentionen erkennbar werden zu lassen, auch die Textstufenanalyse zum Einsatz. (Beides geschieht in Kapitel 3 dieser Arbeit: Die Quersumme der Traklschen Todes- und Totenmotivik.) An diese textimmanente, interne Darstellung der Traklschen Todes- und Verstorbenenmotivik als Manifestation seines Todes- und Jenseitsverständnisses schließt sich daraufhin die von Danneler geforderte Neuthematisierung der christlichen, mythologischen und psychologischen Trakl-Deutungen im Sinne der Frage an: Was können diese weltanschaulich höchst unterschiedlichen Trakl-Interpretationen zum Verständnis der Todes- und Totenmotivik

⁹⁷ Danneler, S.16.

beitragen? (Dies wird angegangen in Kapitel 4 dieser Untersuchung: Berechtigung und Problematik der unterschiedlichen Deutungsansätze der Trakl-Forschung im Bezug auf die Todes- und Totenmotivik.)

Die Auseinandersetzung mit Dennekers und damit auch mit Killys Forschungsposition soll damit beendet werden, daß hinterfragt wird, ob nicht auch deren Ambivalenzbegriff umzudefinieren ist.

Ursprünglich geht der Begriff Ambivalenz - lateinisch Doppelwertigkeit⁹⁸ - auf den Psychiater E. Bleuler zurück und „meint die zugleich positive und negative emotionale Bewertung eines Gegenstandes oder einer Person. ... Während sich der Gesunde in der Regel ambivalenten Gefühlsbetonungen durch Wahl oder Distanzierung zu entziehen vermag, leiden Kranke an solchen Unvereinbarkeiten. Besonders die Psychopathologie muß sich bei Neurotikern und Psychotikern mit ambivalenten Komplexen auseinandersetzen.“⁹⁹

Entpathologisiert wird der Begriff Ambivalenz dann in der Literaturwissenschaft „vornehmlich verwendet, um die widersprüchliche Anlage, Haltung oder Verhaltensweise einer fiktionalen oder dramatischen Figur zu bezeichnen, mitunter auch die Ambivalenz eines Symbols oder Tropos überhaupt“¹⁰⁰.

Killy führt nun den Ambivalenzbegriff in die Trakl-Forschung ein, indem er die Zentralthese aufstellt, daß die „Traklsche Chiffre ... immer ambivalent ist“¹⁰¹ und insofern „alle definiten Festlegungen ... irren, denn fast immer wird sich auch der Gegensatz aufrechterhalten lassen können“¹⁰². Beispielhaft zeigt Killy dies an der ambivalenten Blumenmotivik in dem Gedicht „Passion“. Da heißt es zunächst: „Einen Leichnam suchest du unter grünenden Bäumen / Deine Braut, die silberne Rose ...“¹⁰³. Aber „die gleiche Erscheinung hat“ dann „im Fortschreiten des Gedichts einen immer neuen Stellenwert. ... Die ‚silberne Rose‘ wandelt sich“¹⁰⁴, denn die folgende Strophe endet mit der Zeile: „Purpurn erblüht im Herzen die Hölleblume.“¹⁰⁵ Aus dieser Ambivalenz der Traklschen Chiffren, deren simultane Gegensätzlichkeit alle definiten

⁹⁸ Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. I. Hrsg v. Klaus Weimar. Berlin New York 1997. (Christoph Bode: Ambiguität). S.68.

⁹⁹ Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. v. Joachim Ritter. 12 Bände. Basel 1971-2004. Bd. I. Basel 1971. (G. Hole: Ambivalenz). S.204.

¹⁰⁰ Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft I (Christoph Bode: Ambiguität), S.68.

¹⁰¹ Killy: Über Georg Trakl, S.25.

¹⁰² Walther Killy: Bestand und Bewegung in den Gedichten Georg Trakls. In: Festschrift für Bernhard Blume. Göttingen 1967. S.246-258. Zitat S.252.

¹⁰³ G.T., S.393. „Passion“ (1.Fassung), Z.26-28.

¹⁰⁴ Killy: Über Georg Trakl, S.25.

¹⁰⁵ G.T., S.393. „Passion“ (1.Fassung), Z.32.

Festlegungen unmöglich macht, zieht Killy dann den Schluß: Auf eine direkt inhaltlich-weltanschauliche Deutung Trakls muß letzten Endes verzichtet werden, d. h. aus Killys Ambivalenzthese folgt seine These von der absoluten Hermetik Trakls.

Denneler folgt nun terminologisch dieser Kombination von Ambivalenzbegriff und der These absoluter Hermetik und nennt Killys Forschungsposition gegnerisch ein „Hermetik- und Polyvalenzdogma“¹⁰⁶ und spricht von dessen falscher „Auffassung von einer ambigen, unfassbaren, hermetischen Schreibweise“¹⁰⁷ Trakls.

Dieser kombinierten Terminologie gegenüber gilt es nun folgende Fragen zu stellen: Folgt aus der Ambivalenz der Bildmotivik Trakls notwendigerweise deren absolute Hermetik? Gäbe es nicht eine Interpretationsweise, die der Ambivalenz der Bilderwelt Trakls Rechnung trägt und trotzdem direkt inhaltlich interpretiert? Ja muß nicht sogar Dennelers Revision von Killys Dogma einer absoluten Hermetik bei Trakl mit Killys Ambivalenzthese synthetisiert werden, damit der Neuansatz zur direkten inhaltlichen Deutung nicht in die eindeutig simplifizierende Allegorese Lachmanns zurückfällt? Konkrete Antworten auf diese Fragen können nur gegeben werden, indem Trakls Gesamtwerk daraufhin untersucht wird, ob seine Motivik tatsächlich, wie Killy behauptet, ambivalent strukturiert ist oder eben nicht, wie Denneler meint. Dabei ist dann auch zu klären, inwiefern die potentielle Ambivalenz der Motivik deren direkte inhaltliche Interpretierbarkeit faktisch unmöglich macht, wie Killy es postuliert, oder ob nicht doch eine ambivalente und doch unmittelbar inhaltliche Interpretation möglich ist. (In Kapitel 3 dieser Arbeit: Die Quersumme der Todes- und Totenmotivik wird in dieser Weise der Frage nach der potentiellen Ambivalenz der Traklschen Bilderwelt speziell auf die Todesdarstellung und die Jenseitsphantasien bezogen nachgegangen werden.)

1.5 Eine lyriktypologische Bestimmung von Trakls Gedichten

Bevor der Versuch in Angriff genommen wird, die berechtigten Gesichtspunkte Lachmanns, Killys und Dennelers miteinander zu verbinden, soll nun zunächst eine lyriktypologische Reflexion eingeschoben werden, d. h. es wird danach gefragt, um welchen Lyriktyp es sich bei den Gedichten Trakls handelt und welche Konsequenzen das für die Deutbarkeit derselben hat.

¹⁰⁶ Denneler, S.12.

¹⁰⁷ Ebd., S.26.

Ausgegangen werden soll von einer dualen Lyriktypologie: nämlich von der Gegenüberstellung eines intellektualen Lyriktyps und eines affektiven Lyriktypus.¹⁰⁸ Unter intellektueller Lyrik soll dabei eine Gattung von Gedichten verstanden werden, in die unmittelbar philosophische bzw. gedanklich-theoretische Reflexionen des Lyrikers eingegangen sind, d. h. in denen eine Rezeption von Philosophien oder Ähnlichem direkt nachgewiesen werden kann. Ein klassisches Beispiel für solche intellektuelle Lyrik stellen Hölderlins geschichts-, religions- oder mythosphilosophische Hymnen¹⁰⁹ dar, in denen Hölderlins intensive Beschäftigung mit Schelling¹¹⁰ und Hegel¹¹¹ direkt faßbar zu Tage tritt. Dementgegen kann affektive Lyrik folgendermaßen definiert werden: In der affektiven Lyrik manifestieren sich nicht gedankliche Reflexionen, sondern Gefühlszustände als lyrische Stimmungen. Dementsprechend kommt in der affektiven Lyrik auch keine theoretisch-begriffliche Weltanschauung zum Ausdruck, sondern ein affektives Weltverständnis: ein Lebensgefühl, eine Todeshaltung, eine Naturbeziehung, eine Religiosität usw. Als ein Beispiel für solche affektive Lyrik¹¹²

¹⁰⁸ Diese typologische Gegenüberstellung von intellektueller und affektiver Lyrik ist ganz indirekt und ausgesprochen partiell abgeleitet aus Hans Kungs Typologie von zwei unterschiedlichen Frömmigkeitsformen im Kontext seines Vergleichs von Christentum und Hinduismus. Küng parallelisiert nämlich als „Weg des Wissens, der Erkenntnis, der Gnosis“ (Hans Küng / Heinrich von Stüntenron: Christentum und Weltreligionen II. Hinduismus. Gütersloh 1987. S.142.) das Jnana-Marga mit dem „griechisch-alexandrinischen Weg“ (ebd.) der Ostkirchen und unterscheidet ihn vom „Weg der bedingungslosen Hingabe, ... des Vertrauens, der Liebe“ (ebd.) der Bhakti-Marga und des „augustinisch-lutherischen Wegs“ (ebd.), in dem Sinn, daß hier der „emotionale Faktor“ und dort der „intellektuelle“ (ebd.) die entscheidende Rolle spielt. Dieser Typologie ist die Gegenüberstellung von Intellektualität versus Emotionalität entnommen und stark abgewandelt auf Lyrik angewandt.

¹⁰⁹ Man denke z.B. an Hymnen wie „Patmos“ oder „Brot und Wein“.

¹¹⁰ Zu Hölderlins Schellingrezeption siehe: 1) Helmut Läubin: Hölderlin und das Christentum. Teil 1.2. Symposium. 1952. (Teil 1. S.292-299: Hölderlins religionsphilosophischer Ort bei Hegel und Schelling; Teil 2. S.308-321: Schellings Religionsphilosophie als Erhellung der Aufgipfelung von Hölderlins Patmos). 2) Guido Schmidlin: Hölderlin und Schellings Philosophie der Mythologie und Offenbarung. Hölderlin-Jahrbuch 17. 1971-72. S.43-55. 3) Manfred Frank: Der kommende Gott. Vorlesungen über die neue Mythologie. Frankfurt a. M. 1982. (S.265-360: über „Brot und Wein“; Vergleich mit Schellings Mythologie).

¹¹¹ Zu Hölderlins Auseinandersetzung mit Hegel siehe: 1) Kurt Pieper: Friedrich Hölderlins späte Hymnen. Freiburg i. Br. 1920. (S.114-123: Beziehungen des späten Hölderlin zu Schelling und Hegel). 2) Emil Staiger: Der Geist der Liebe und das Schicksal. Schelling, Hegel und Hölderlin. Frauenfeld-Leipzig 1935. 3) Jochen Schmidt: Hölderlins geschichtsphilosophische Hymnen „Friedensfeier“, „Der Einzige“ und „Patmos“. Darmstadt 1990. (S.185-288: Hölderlins Patmoshymne, Hegels Frühschriften und das Johannesevangelium. Zur Entstehung der idealistischen Geschichtsphilosophie und Hermeneutik).

¹¹² Wenn hier der Begriff affektive Lyrik eingeführt wird, so muß explizit darauf hingewiesen werden, daß affektive Lyrik nicht mit Erlebnislyrik im Sinne Diltheys gleichgesetzt werden darf. Die Unterschiede zwischen beiden Begriffen sollen im Folgenden kurz aufgezeigt werden.

Dilthey hat den Begriff Erlebnislyrik im Hinblick auf den jungen Goethe geprägt und zwar in folgendem literaturtheoretischen Zusammenhang: „Erstmals in ‚Das Erlebnis und die Dichtung‘ (Berlin, Leipzig 1906), generalisiert und expliziert dann in ‚Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften‘ (Leipzig 1910) hat Dilthey Literatur generell als Ausdruck von Erlebnissen bestimmt; der literarische Text wäre demnach wahrgenommenes und verarbeitetes Leben eines Autors. Dieser neue, ontologische Literaturbegriff hat zur Folge, daß der Text nicht primär als semiotische,

können bestimmte Natur- oder Requiemsgedichte Eichendorffs¹¹³ herangezogen werden, in denen zwar ein typisch romantisches Natur- und Todesverständnis affektive Gestalt annimmt; davon, daß ein direkt begriffliches Nachdenken des Dichters über zeitgenössische Natur- oder Todesphilosophien in diesen Gedichten unmittelbar, primär nachweisbar zur Sprache kommt, kann hingegen nicht die Rede sein.¹¹⁴

sondern vielmehr als (fremd)psychische Gegebenheit aufgefaßt wird: zu rekonstruieren ist nicht einfach eine Textbedeutung, sondern vielmehr ein Stück Autorpersönlichkeit.“ (Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft I (Marianne Wünsch: Erlebnislyrik), S.498). Dieser literaturtheoretische Ansatz prägt den Begriff Erlebnislyrik bis heute: „Nach 1945 ist der Begriff im Wesentlichen nurmehr auf bestimmte Lyrikformen der Goethezeit und des 19. Jahrhunderts angewendet worden, in denen ein Ich sich auf zumindest scheinbar individuelle Weise über eigene Zuständlichkeiten in einer mehr oder weniger spezifizierten (Um)Welt auf eine Weise äußert, daß der Eindruck eines biographisch-psychischen Substrats entsteht.“ (Ebd.)

Auf den ersten Blick scheint Trakls Lyrik diesem Verständnis von Erlebnislyrik zu entsprechen, wenn man wie Denneler annimmt, Trakls Gedichte seien vor allem eine Verarbeitung seines Inzesttraumas (Denneler, S.157) und insofern der „Versuch, einem kleinen Kreis von Freunden, die existentielle, ‘private’ Botschaft zu vermitteln“ (Ebd., S.235). In Anbetracht dessen spricht auch Esselborn zumindest von der „Krise der Erlebnislyrik“ bei Trakl (Hans Esselborn: *Krise der Erlebnislyrik*. Köln, Wien 1981). Korrespondierend mit der Auffassung des neuesten Traklbiographen Hans Weichselbaum, der Trakls Lyrik eben nicht als Erlebnislyrik versteht (Hans Weichselbaum: *Georg Trakl*. Salzburg 1994. S.9), zeigt die hier vorgelegte Untersuchung, daß viele Motivbereiche der Traklschen Bilderwelt überhaupt nicht biographisch sind und selbst die am meisten biographischen Bildfiguren seiner Gedichte, nämlich die Familiengestalten der Schwester, der Mutter und des Vaters nur als z. T. biographisch, teilweise aber auch gerade als überbiographisch charakterisiert werden müssen. (Siehe Kapitel 3.10.1 Die Familienfiguren und die Todes- und Totenmotivik). So gesehen stellt Trakls Lyrik keine Erlebnislyrik dar, da sie eben nicht als unmittelbarer Ausdruck autobiographischen Erlebens interpretiert werden sollte, vielmehr manifestieren sich in Trakls Gedichten zumeist überbiographisch verarbeitete Gefühlszustände, sodaß der Begriff affektive Lyrik sinnvoller erscheint.

Auch ein weiteres Merkmal von Erlebnislyrik, nämlich, daß sie „sich als scheinbar einfache und unmittelbare Rede (d. h. ohne rhetorische und sonstige Performierung) präsentiert“ (Reallexikon I (Marianne Wünsch: Erlebnislyrik), S.499), läßt sich keineswegs bei Trakl entdecken, im Gegenteil zeigt Trakls Lyrik durch ihre musikanaloge Strukturen, ihre Kolorierung durch Farbwörter, die variierende Monochromie ihres Wortschatzes einen artifiziellen Charakter und keineswegs eine einfache, unmittelbare Redeweise.

Darüber hinaus muß noch einmal betont werden: Die Gegenüberstellung von affektiver und intellektueller Lyrik scheint der Gegenüberstellung von Erlebnislyrik und Gedankenlyrik zu entsprechen, de facto unterscheidet sich Erlebnislyrik von Gedankenlyrik vor allem dadurch, daß sich in Erlebnislyrik ein „biographisch-psychisches Substrat“ (ebd., S.498) unmittelbar, spontan direkt manifestiert, während in der Gedankenlyrik „eine überindividuelle und intersubjektiv gültige Reflexion“ (ebd.) stattfindet. Davon abweichend differieren affektive und intellektuelle Lyrik dadurch, daß in der intellektuellen Lyrik das Gedicht zum Medium der Reflexion begrifflich-theoretischer Weltanschauungen wird, während in der affektiven Lyrik sich die Manifestation eines nichtbegrifflichen Lebensgefühls, einer Todeshaltung, einer Religiosität, einer Naturbeziehung usw. ereignet. In dem Oppositionspaar Gedankenlyrik versus Erlebnislyrik stehen sich, sehr vereinfacht formuliert, objektive Reflexion und subjektiver Ausdruck gegenüber, im Unterschied dazu polarisieren sich intellektuelle Lyrik und affektive Lyrik dadurch, daß im dichterischen Schaffensprozeß wie im Rezeptionsvorgang zwei verschiedene Wesensseiten des Menschen aktiv werden bzw. angesprochen sind, nämlich einmal der denkende Mensch und einmal der empfindende Mensch.

¹¹³ Man denke, was die Naturlyrik angeht, z. B. an Eichendorffs Gedichtsammlung „Wanderlieder“ und was die Requiemsgedichte betrifft an den Gedichtzyklus „Totenopfer“.

¹¹⁴ Es soll hier nicht verschwiegen werden, daß Eichendorffs Naturlyrik - wie Alexander von Bormann herausarbeitet (Alexander Bormann: *Natura loquitur*. Tübingen 1968. S.25-47) - auf einer Auseinandersetzung des Dichters mit Herders naturphilosophischen Theorien über Natur- und Kunstpoesie aufbaut. Das widerspricht aber der hier aufgestellten Typologie nicht grundsätzlich, denn erstens sind und müssen Typologien ihrer theoretisch-abstrahierten Natur nach schablonenhaft sein,

Welchem dieser Lyriktypen sind nun Trakls Gedichte zuzuordnen? Ein entscheidendes Indiz zur Einordnung Trakls in diese duale Lyriktypologie ist die Tatsache, daß sich in Trakls Texten keine begrifflich-gedankliche Beschäftigung des Lyrikers mit zeitgenössischer Philosophie überzeugend und direkt nachweisen lässt. Es liegt angesichts dieses Rezeptionsverhaltens Trakls nahe, Trakls Gedichte nicht dem intellektualen Lyriktyp, sondern dem Typus der affektiven Lyrik zuzuordnen, d. h. in Trakls Gedichten manifestiert sich keine intellektuelle Auseinandersetzung des Dichters mit theoretischen Weltanschauungen, sondern vielmehr sein eigenes Lebensgefühl, seine Todeshaltung, seine Religiosität, seine Naturbeziehung usw.

Gibt es nun Hinweise in Trakls Gedichten selbst, wie er seine Lyrik in diesem Zusammenhang hätte verstanden haben wollte? Auffällig ist, dass Trakl in den Titeln seine Gedichte oft als „Lied“ oder „Gesang“ bezeichnet¹¹⁵, also der Musik annähert, d. h. einer Kunst, die zumeist eher das Gefühl als den Verstand anspricht, einer Kunst mit einer affektiven, nicht intellektualen Grundtendenz. So gesehen, lassen sich Trakls musikanaloge Gedichttitel als Hinweis darauf verstehen, daß Trakl selbst seine Lyrik eher als affektive Lyrik denn als intellektuale Lyrik begriffen haben wollte.

1.6 Synthese der berechtigten Gesichtspunkte Lachmanns, Killys und Dennelers

Welche Schlußfolgerungen ergeben sich nun aus dieser kurzen lyriktypologischen Einordnung Trakls für die Beurteilung und Synthetisierung der Forschungspositionen Lachmanns, Killys und Dennelers? Lachmanns allegorisches Verfahren, Trakls Bilderwelt in eindeutige gedankliche Aussagen zu dechiffrieren, zeigt sich als Mißverständnis darüber, was für einen Lyriktyp Trakls Gedichte darstellen: Lachmann versucht nämlich Trakl im Grunde so zu interpretieren, als handele es sich bei seinen Gedichten um intellektuale Lyrik. Die simplifizierenden Ergebnisse dieser Bemühungen

zweitens baut Eichendorffs affektive Naturlyrik auf diesen Reflexionen nur wie auf einem Sockel auf, während Hölderlins philosophisches Denken in seinen Hymnen direkt faßbar zu Tage tritt.

¹¹⁵ Folgende musikanalogen Gedichttitel finden sich in Trakls Gesamtwerk: „Abendländisches Lied“ (G.T., S.119), „Abendlied“ (ebd., S.65), „Das Morgenlied“ (ebd., S.175), „Das tiefe Lied“ (ebd., S.228), „Einklang“ (ebd., S.244), „Geistliches Lied“ (ebd., S.30), „Gesang des Abgeschiedenen“ (ebd., S.135), „Gesang zur Nacht“ (ebd., S.223), „Kaspar Hauser Lied“ (ebd. S.95), „Musik im Mirabell“ (ebd., S.18), „Nachtlied“ (ebd., S.68), „Rosenkranzlieder“ (ebd., S.57), „Siebengesang des Todes“ (ebd. S.126), „Sommersonate“ (ebd., S.269), „Stundenlied“ (ebd., S.80), „Wintergang in A-Moll“ (ebd., S.291).

zeigen den falschen Grundansatz. Killy hingegen erkennt zwar, daß bei Trakls Gedichten keine intellektuale Lyrik vorliegt, zieht daraus aber einen problematischen Schluß: nämlich den des faktischen Verzichts auf direkte inhaltliche Deutung. Diese Reduktion der Traklinterpretation ergibt sich nun aber keineswegs aus der Bestimmung von Trakls Gedichten als affektiver Lyrik. Im Gegenteil, die Definition von Trakls Gedichten als affektive Lyrik ermöglicht andere inhaltliche Interpretationen als diejenigen intellektualen Lachmanns: nämlich die Charakteristik von Trakls Lebensgefühl, seiner Todeshaltung, seiner Religiosität, seine Naturbeziehung, wie sie in seinen Texten zutage treten. Insofern gilt es auch vom Gesichtspunkt der lyriktypologischen Einordnung aus generell Dennelers Revision des Killys Dogma einer absoluten Hermetik bei Trakl zuzustimmen. Wenn Dennelers Kritik an Killys Dogma einer absoluten Hermetik der Dichtungen Trakls hier prinzipiell beige pflichtet wird, heißt das allerdings nicht, daß in naiver Weise geleugnet werden soll, daß Trakls Gedichte einen Deutungswiderstand aufweisen. Dieser Deutungswiderstand stellt jedoch eben nicht einen Deutungswiderstand gegen inhaltliche Interpretationen schlechthin dar, sondern sollte gerade aus der Perspektive der lyriktypologischen Bestimmung Trakls als Deutungswiderstand einer affektiven Lyrik gegen gedanklich-theoretische Auslegungsverfahren verstanden werden. Was Dennelers Ablehnung der Ambivalenzthese Killys hingegen betrifft, stellt sich von der eben vorgenommenen lyriktypologischen Reflexion her die Frage: Korrespondiert die Affektivität der Gedichte Trakls nicht mit deren Ambivalenz, wo doch schließlich das Gedanklich-Begriffliche seiner Natur nach in die Eindeutigkeit, das Gefühl eher in die Ambivalenz tendiert? Und weiter: Hängt nicht insofern auch der Deutungswiderstand der affektiven Lyrik Trakls gegen gedanklich-theoretische Interpretationen mit deren Ambivalenz zusammen, die eben eindeutige Allegorese abweist?

Welche methodischen Konsequenzen ergeben sich nun aus den eben angestellten Überlegungen zur Deutbarkeit Trakls allgemein für die Interpretierbarkeit seiner Todes- und Totenmotivik im Besonderen? Zunächst ist festzustellen: Trakls Todes- und Verstorbenenmotivik kann direkt inhaltlich interpretiert werden, es muß nur dabei genau darauf geachtet werden, Trakls Todesdarstellung und seine Jenseitsphantasien nie in eine gedanklich-theoretische Todesphilosophie oder Jenseitstheologie umzumünzen. Vielmehr gilt es, Trakls Todes- und Totenmotive als Manifestation einer inneren Haltung zu Tod und Jenseits, als Ausdruck eines affektiven Todes- und Jenseitsverständnisses zu charakterisieren. Hierbei sollt dann immer sowohl die

mögliche Ambivalenz der Traklschen Todes- und Verstorbenenmotive im Auge behalten werden als auch der potentielle Deutungswiderstand der Lyrik Trakls gegen intellektuales oder allegorisches Interpretieren. So gesehen, dürfen Trakls Todes- und Totenmotive weder im Stile Lachmanns als Allegorien einer begrifflichen Todesphilosophie oder Jenseitstheologie dechiffriert noch im Sinne Killys als letztlich unauflösbare Chiffren des Unbegreiflichen mystifiziert werden, vielmehr sollte man sie als Symbole eines affektiven Todes- und Jenseitsverständnisses interpretieren, mit denen Trakl seine innere Haltung zu Tod und Jenseits dem Rezipienten mitteilen will, was der These Dennelers von der hinter einem autistisch-solipsistischen Gestus verborgenen letzten Endes doch kommunikativen Struktur von Trakl Texten entspräche. Wie soll nun die im Vorhergehenden in Auseinandersetzung mit der Forschung erarbeitete eigene Position zur inhaltlichen Deutbarkeit Trakls in die folgende Untersuchung der Todes- und Totenmotive Eingang finden? Im anschließenden Kapitel 2, in dem die Wirkung der Sprachformen von Trakls Gedichten auf deren Todes- und Verstorbenenmotivik analysiert wird, soll kontinuierlich immer auch die Frage danach thematisiert werden, wie einerseits sich der Deutungswiderstand der Lyrik Trakls gegen begrifflich dechiffrierendes und allegorisch eindeutiges Interpretieren in den sprachlichen Formen seiner Gedichte manifestiert und wie andererseits dennoch ein inhaltliches Verstehen der Todes- und Totenmotive als Symbole eines affektiven Todes- und Jenseitsverständnisses möglich ist. So wird Killys Hermetikthese, allerdings umdefiniert als These einer relativen Hermetik Trakls, ebenso z. T. Rechnung getragen wie Dennelers Revision des Killyschen Dogmas einer absoluten Hermetik Trakls. Auch Friedrichs Auffassung, daß sich die Hermetik moderner Lyrik in bestimmten Sprachformen äußert, soll in diesem Kapitel bezogen auf Trakl nachgegangen werden. Wenn dann in Kapitel 3 die Quersumme der Traklschen Todes- und Verstorbenenmotivik im Gesamtwerk beschrieben und charakterisiert wird, soll stetig die Frage nach der potentiellen Ambivalenz der Bilderwelt Trakls, wie sie von Killy behauptet und von Denneker bestritten wird, zentral fokussiert werden. Darüber hinaus sollte in Kapitel 3 ständig genau darauf geachtet werden, Trakls Todes- und Totenmotive immer als Symbole eines affektiven Todes- und Jenseitsverständnisses zu charakterisieren und nie als begrifflich auflösbare Allegorien einer Todesphilosophie oder Jenseitstheologie zu dechiffrieren, damit der Neuansatz zur direkten inhaltlichen Interpretation niemals in die naive Allegorese Lachmanns zurückfällt. Kapitel 4 nun, in dem die christlichen, psychologischen und mythostheoretischen Trakldeutungen auf

ihre philologische Fruchtbarkeit hin untersucht bzw. neu konzipiert werden, folgt forschungsgeschichtlich der Forderung Dennekers danach, daß die direkt inhaltlich interpretierenden christlichen, psychologischen und mythologischen Deutungsansätze neu thematisiert werden sollten. Dabei wird dann ständig hinterfragt werden, inwieweit diese unmittelbar weltanschaulich deutenden Interpretationen nicht immer wieder Trakls anscheinend dunkle Semantik benutzen, um ihre eigene Weltanschauung ideologisch in seine Bilderwelt hineinzuprojizieren.

2. Die Wirkung der sprachlichen Formen von Trakls Lyrik auf die Todes- und Totenmotivik

2.1 Die Bedeutung der besonderen Form des lyrischen Ichs für die Todes- und Verstorbenenmotivik

Grundlegend für die ästhetische Form von Trakls Lyrik ist zunächst folgender Sachverhalt: Das traditionelle, durch Personalpronomina der ersten Person Singular konturierte lyrische Ich - wie man es z. B. aus Rilkes Stundenbuch oder aus vielen Gedichten Goethes kennt - ist weder als erlebender Mittelpunkt der sich im Gedicht ereignenden Vorgänge noch als beschreibender Gestalter der im Gedicht erscheinenden Welt direkt durch Wörter wie ich, mein oder mir erfassbar. Zwar gibt es immer wieder in Trakls Lyrik Anreden in der ersten Person Plural und Selbstanreden sowie Anrufungen von Gestalten in der zweiten Person Singular; dieser Umstand wiegt aber nur zum Teil das völlige Fehlen von Personalpronomina in der ersten Person Singular auf, da die Du-oder Wir-Anreden zumeist nur ab und an in Gedichten auftreten und selten das ganze Gedicht als durchgängige Linie durchziehen¹. Das Phänomen des fehlenden lyrischen Ichs in unmittelbarer, ständig sichtbarer Gestalt bleibt bestehen.

Was ersetzt - über die Du- und Wir-Anreden hinaus - das direkt fassbare lyrische Ich? An seine Stelle tritt - traumartig wie auf einer inneren Bühne - ein immer von neuem variiertes Bilderschatz von Figuren, Motiven und mit ihnen verbundenen Vorgängen.

Gibt es aber nicht trotzdem ein verborgenes, d. h. kaum direkt erfassbares und dennoch strukturbildendes lyrisches Ich in den Gedichten Trakls? Diese Frage soll nun beispielhaft an Trakls im Folgenden vollständig zitiertes Requiem „An einen Frühverstorbenen“ behandelt werden. Naheliegenderweise wird dabei kontinuierlich die Frage thematisiert werden, in welchem Verhältnis die immer wiederkehrenden Gestalten und Motive zu diesem verborgenen lyrischen Ich stehen.

An einen Frühverstorbenen

O, der schwarze Engel, der leise aus dem Innern des Baumes trat,

¹ Eine jener Ausnahmen stellt das lange, hymnenähnliche Gedicht „Passion“ dar, bei dem Du- und Wir-Anreden alle 2-3 Zeile eingearbeitet sind. (G.T., S.392-394. „Passion“ (1.Fassung)).

Da wir sanfte Gespielen am Abend waren,
 Am Rand des bläulichen Brunnens.
 Ruhig war unser Schritt, die runden Augen in der braunen Kühle des Herbstes,
 O, die purpurne Süße der Sterne.

Jener aber ging die steinernen Stufen des Mönchsbergs hinab,
 Ein blaues Lächeln im Antlitz und seltsam verpuppt
 In seine stillere Kindheit und starb;
 Und im Garten blieb das silberne Antlitz des Freundes zurück,
 Lauschend im Laub oder im alten Gestein.

Seele sang den Tod, die grüne Verwesung des Fleisches
 Und es war das Rauschen des Walds,
 Die inbrünstige Klage des Wildes.
 Immer klangen von dämmernden Türmen die blauen Glocken des Abends.

Stunde kam, da jener die Schatten in purpurner Sonne sah,
 Die Schatten der Fäulnis in kahlem Geäst;
 Abend, da an dämmernder Mauer die Amsel sang,
 Der Geist des Frühverstorbenen stille in Zimmer erschien.

O, das Blut, das aus der Kehle des Tönenden rinnt,
 Blaue Blume; o die feurige Träne
 Geweint in die Nacht.

Goldene Wolke und Zeit. In einsamer Kammer
 Lädst Du öfter den Toten zu Gast,
 Wandelst in traurem Gespräch unter Ulmen den grünen Fluß hinab.²
 Wenn in diesem Gedicht sich auch der Freund des Frühverstorbenen jeweils einmal in der Wir- und Du-Form selbst anredet, wird man - und das ist entscheidend - umsonst nach Pronomina wie ich, mein oder mir suchen. Um die Wirkung der fehlenden Pronomina der ersten Person Singular ausloten zu können, stelle man sich vor, die dritte

² G.T., S.117. „An einen Frühverstorbenen“.

Strophe begänne mit dem Vers: „Meine Seele sang den Tod“, die vierte mit der „Stunde, da ich die Schatten in purpurner Sonne sah“ und die fünfte mit dem Ausruf: „O, das Blut, das aus meiner tönenden Kehle rinnt“. Die fiktiv eingesetzten Personalpronomina der ersten Person Singular würden unmißverständlich deutlich werden lassen, wann der lebende Freund und Dichter³ gemeint ist und wann der Frühverstorbenen. Im Umkehrschluß heißt das: Trakl will offensichtlich ganz bewußt keinen direkt faßbaren Gegensatz zwischen dem lebenden, sich Erinnernden Dichter als dem verborgenen lyrischen Ich und dem Gegenstand seiner Totenklage, dem frühverstorbenen Knaben, entstehen lassen. Warum? Allem Anschein nach, um die Identität des verborgenen lyrischen Ichs mit dem Frühverstorbenen anzudeuten. Die Figur des frühverstorbenen Jünglings wird auf diese Weise für den Dichter, d. h. Trakl selbst⁴ zum „Medium der Selbstbegegnung“⁵ mit einem kindlich rein gebliebenen, und damit schon wie verklärten Wesensbestandteil des eigenen Ichs. Die indirekte Andeutung eines verborgenen lyrischen Ichs durch die Rede in der Wir-Form in der dritten Zeile („Da wir sanfte Gespielen am Abend waren,“) und durch die auf sich selbst bezogene Du-Anrede in der dreiundzwanzigsten Zeile („in einsamer Kammer lädst du den Toten zu Gast“) kommt dabei eine scheinbar paradoxe Funktion zu: sie weist verdeckt auf das verborgene lyrische Ich, auf den sich Erinnernden Freund und Dichter hin, und das, eben ohne dadurch die verschleierte Identität desselben mit dem Frühverstorbenen zu spalten.

Trakl löst somit die Grenzen zwischen dem verborgenen lyrischen Ich und der Hauptgestalt des Gedichts auf, um sich in der Erscheinung des frühverstorbenen

³ Daß es sich bei dem sich Erinnernden Freund des Früherverstorbenen als dem verborgenen lyrischen Ich um einen bzw. um den Dichter handelt, legt Strophe 5 nahe, wo vom „Blut, das aus der Kehle des Tönenden rinnt“, und von der „blauen Blume“ gesprochen wird, also zwei kontrastäre Bilder des dichterischen Schaffensprozesses beschworen werden: das sterbende Sich-Opfern des Dichters beim Tönen-lassen der Kehle, d. h. beim Dichten, zum einen, und das Dichten im Sinne von Novalis als Schauen der blauen Blume, d. h. des Geheimnisvoll-Göttlichen, das mystisch in die irdische Welt hineinwirkt, zum anderen.

⁴ Man könnte hier die Frage aufwerfen, inwiefern der sich Erinnernde Dichter in diesem Gedicht bzw. das verborgene lyrische Ich bei Trakl überhaupt identisch mit Trakls Ich, d. h. seiner Persönlichkeit ist oder ob es sich dabei um eine von Trakl erfundene, verdeckt existierende Figur handelt. Da dieses eben nur verdeckt vorhandene, indirekt ertastbare lyrische Ich eben aufgrund seiner dauernden Verborgenheit kein konkretes individuelles Profil gewinnen kann und soll, ist eine Identität zwar nicht mit Trakls privater Persönlichkeit, wohl aber mit seinem innerseelischen Ich als Dichter anzunehmen, d. h. mit einer „Erhöhung seines empirischen Ichs“ (Margarete Susmann: Das Wesen der modernen deutschen Lyrik. Stuttgart 1910. S.16), mit einer „objektiven Form des Ichs“ (ebd., S.19).

⁵ Killy: Über Georg Trakl, S.7.

Knaben zu spiegeln.⁶ „Trakls Erleben geht in Spiegelbildern“⁷, wie schon Rilke zutreffend erkannte.

Was nun am Beispiel des Gedichtes „An einen Frühverstorbenen“ über das verborgene lyrische Ich und dessen kryptische Erscheinung in der Spiegelungsfigur des toten Knaben und in den Wir- und Du-Anreden des sich erinnernden Freundes des Frühverstorbenen ausgeführt wurde, gilt in der Grundstruktur für die meisten Gedichte Trakls, wenn auch das proportionale Verhältnis von Spiegelungsgestalten zum einen und Wir oder Du-Anreden zum anderen sehr verschieden gestaltet sein kann.⁸ Grundsätzlich kann also festgestellt werden:

Das Fehlen des unmittelbar fassbaren lyrischen Ichs in der 1. Person Singular wird bei Trakl durch eine Fülle von irrealen „Identifikationsfiguren“⁹ ersetzt, in denen Trakl personifiziert die verschiedenen Seiten der Tiefenschicht seines eigenen Ichs spiegelt: Nicht nur der Frühverstorbenen, der tote Knabe Elis¹⁰, der in die Unterwelt hinabsteigende Helian¹¹, Orpheus¹² und selbst die Schwester als „Jünglingin“¹³ oder „Mönchin“¹⁴ sind entrückte Idealbilder des eigenen Ichs, im positiven Sinne narzißtische Medien der Selbstbegegnung, sondern auch der Wanderer, der Fremdling, der Einsame, der Schläfer, der Bruder, der Novize und der Mönch usw. lassen sich als Spiegelungsfiguren der menschlichen Existenzebene von Trakls alter ego interpretieren.

⁶Für eine solche Deutung, die den Frühverstorbenen als Selbstspiegelung von Trakls entrücktem höheren Ich versteht, spricht auch die Tatsache, daß es in Trakls Biographie keinen frühverstorbenen Freund gibt, d. h.: Dieses Requiem stellt eine fiktive Totenklage dar.

⁷ Rainer Maria Rilke: Briefe. 6 Bände. Hrsg. v. Ruth Sieber-Rilke. Leipzig 1929-1941. Bd. 4. Briefe aus den Jahren 1914 - 1921. Leipzig 1938. S.36f.

⁸ So fehlen z. B. in den Gedichten „Vorhölle“, „In Hellbrunn“, „Im Osten“, „Grodek“ oder „Wanderers Schlaf“ alle Formen von Wir- und Du-Anreden, das verborgene lyrische Ich erscheint ausschließlich in den verschiedensten Spiegelungsgestalten. Auch beispielsweise in den langen, hymnenähnlichen Gedichten „Helian“ und „Abendland“ tauchen Wir-Anreden nur in einzelnen Strophen auf, während eine Vielzahl von traumartigen Projektionsfiguren das dichterische Ich vertreten. In den Gedichten „Passion“ (1.Fassung) und „An den Knaben Elis“ (1.Fassung) hingegen sind Wir- bzw. Du-Anreden fast durchgängig in die lyrische Textur eingearbeitet.

⁹ Den Begriff der „Identifikationsfiguren“ hat zuerst Esselborn in die Trakl-Forschung eingeführt: „Ähnlich ist der Inhalt nur durch die Identifikationsfiguren gegeben, die sich nun zu ausgeprägten Helden entfaltet haben ... und deren Erscheinen und Tun ... die emotionale Teilnahme und wertende Beschreibung erst ermöglichen.“ (Esselborn: Krise der Erlebnislyrik, S.213).

¹⁰ G.T., S.84. „An den Knaben Elis“.

¹¹ Ebd., S.421-423. Gedichtkomplex I.

¹² Ebd., S.392-394. „Passion“ (1.Fassung).

¹³ Siehe das Gedicht „Das Herz“, Vers 23 - 25. (G.T., S.87); oder das Gedicht „Ruh und Schweigen“, Vers 11-13. (G.T., S.63).

¹⁴ Siehe das Gedicht „An die Nacht“ (3.Fassung), Vers 1-2. (G.T., S.229).

Die z. T. auftretenden Wir- und Du-Anreden dienen dabei zumeist dazu, ein verborgenes lyrisches Ich anzudeuten, als dessen Emanationen die Spiegelungsfiguren dann um so eindeutiger erscheinen.

Diese Identifikationsfiguren stellen jedoch nur individualmythologisch überschichtete, eigentlich im Grundansatz jedoch allgemeingültige Personifikationen verschiedener Wesensteile der zerbrochen Ichstruktur des modernen Menschen an sich dar, des Menschen „eines“ - wie Trakl es formulierte - „gottlosen, verfluchten Jahrhunderts“, als dessen „allzu getreues Spiegelbild“¹⁵ er sich selbst empfand.

So kann man den frühverstorbenen Knaben, der „in einsamer Kammer erscheint und mit dem man „an Ulmen den grünen Fluß entlanggeht“, als archetypische Bildfigur für den verborgenen, entrückten und doch immer wieder in Erscheinung tretenden, kindlich reinen Wesensbestandteil jedes Menschen interpretieren, der zumeist verschüttet trotz allem doch noch kryptisch weiterexistiert. Während in der Lyrik der Weimarer Klassik oder der deutschen Romantik sich das Gedicht zwischen den beiden Polen der Innenwelt des erlebenden Ichs zum einen und der erlebten Außenwelt zum anderen entfaltet, schwindet das klar konturierte, durch Personalpronomina äußerlich direkt greifbare lyrische Ich bei Trakl nur, um indirekt als Fülle von Identifikationsfiguren wiederzukehren und damit wesentliche Teile der im Gedicht erscheinenden Welt zu bilden und zu bestimmen. So lösen sich in Trakls Lyrik die Grenzen zwischen der objektiv existierenden Außenwelt und der subjektiven Innenwelt des Ichs fast völlig auf. Hierbei ist jedoch zu beachten: Die Figuren und Wesen in Trakls Bilderwelt machen nicht allein die Tiefenstruktur des menschlichen Ichs in seiner zerrissenen Vielgestaltigkeit sichtbar, sondern versinnbildlichen oft zugleich in ambivalenter Gleichzeitigkeit auch außerhalb der Innenwelt des Subjekts objektiv existierende Gestalten und Wesen. So stellt der knabenhafte, verklarte Frühverstorbene in dem hier behandelten Requiem zugleich eine Personifikation der verborgenen, rein gebliebenen Kindlichkeit im Ichgefüge des Menschen dar und kann dennoch ebenso als tatsächlich weiterexistierender seliger Abgeschiedener aufgefasst werden, der dem diesseitigen sich erinnernden Dichter erscheint.

¹⁵ G.T., S.519.

Zunächst erscheint die Destruktion des direkt fassbaren lyrischen Ichs bei Trakl¹⁶ eine formalästhetische Umsetzung der inneren Erfahrung des modernen Menschen zu sein, daß es überhaupt kein kohärentes, in sich zentriertes Ich gibt. „Das Verschwinden des traditionellen lyrischen Ichs ist bei Trakl <eben keineswegs> nur eine Stilfrage“¹⁷. „Die Auflösung der Person ist die inhaltliche Entsprechung zur schon beschriebenen stilistischen Reduktion des lyrischen Ichs.“¹⁸ Trakl wandelt nun aber diesen „Ich-Zerfall“¹⁹, dieses erschreckende Erlebnis der Zerbrochenheit des modernen Subjekts durch die Vielzahl lyrischer Identifikationsfiguren in eine faszinierende Vielfalt von Personifikationen verschiedener Ich-Bestandteile um.

Wie wirkt sich nun die Destruktion des traditionellen, direkt fassbaren lyrischen Ichs und dessen Ersetzung durch eine Fülle von Identifikationsfiguren auf die motivische Ausgestaltung der Toten- und Todesthematik aus?

Die Tilgung des lyrischen Ichs in der 1. Person Singular und dessen Kompensation durch Identifikationsgestalten trägt deutlich zur Entgrenzung, ja zur Intensivierung der Verbindung zwischen der Welt der Lebenden und der Toten bei. Indem Trakl auf diese Weise die Gestalten des Frühverstorbenen, des toten Knaben Elis und des sterbenden Helian als verborgenes lyrisches Ich, d. h. als Identifikationsfiguren gebraucht, als Spiegelbilder des eigenen höheren Selbst interpretiert, tritt aus Trakls Verstorbenenmotivik eine innere Haltung zum Sterben und zum Jenseits hervor, welche die Gegensätze von Tod und Leben, von Jenseits und Diesseits entdualisiert. Darüber hinaus können dadurch, daß der in Trakls Lyrik erscheinende von immer wiederkehrenden Gestalten und Motiven bestimmte Bilderkosmos oft zugleich als subjektive Innenwelt wie als objektive Außenwelt aufgefasst zu werden vermag, die Toten zugleich als Spiegelungen sowie mit gleichem Recht als jenseitig weiterexistierende Geistwesen interpretiert werden.

¹⁶ Eine Darstellung der stufenweisen „Reduktion des lyrischen Ichs“ in seiner traditionellen Form „fast bis zu seinem vollständigen Verschwinden“ im Verlauf der Werkperioden von Trakls dichterischem Oeuvre, findet sich bei Esselborn: *Krise der Erlebnislyrik*, S.211-215

¹⁷ Esselborn: *Krise der Erlebnislyrik*. Köln, Wien 1981. S.216

¹⁸ Ebd., S.219. Esselborn weist in diesem Kontext daraufhin, daß die Reduktion des lyrischen Ichs in seiner traditionellen Form als Ausdruck davon, daß der Dichter an die Existenz eines homogenen, stabilen Subjekts zweifelt, etwa zeitgleich auch bei Rilke und Brecht zu finden ist. „Rilke entgeht dieser Ichschwäche in seiner mittleren Zeit durch die äußerste Objektivierung in den Dinggedichten ... Brecht weicht in seiner frühen Zeit meist in Rollenlyrik oder in die Darstellung von Personen aus, mit denen er sich insgeheim identifiziert, z.B. die Außenseiter und Abenteuerer der ‚Hauspostille‘.“ (Esselborn: *Krise der Erlebnislyrik*, S.219).

¹⁹ Esselborn: *Krise der Erlebnislyrik*, S.219.

Es gilt nun abschließend die Frage zu thematisieren: Inwieweit bedingt auch das Phänomen des verborgenen, in Identifikationsfiguren aufgespaltenen lyrischen Ichs den Deutungswiderstand der Gedichte Trakls allgemein und seiner Todes- und Totenmotivik im Besonderen gegen eindeutig allegorische Interpretationsverfahren? Dazu gilt es festzustellen: Die Doppelgesichtigkeit der Gestalten und Wesen des Traklschen Motivschatzes generell und der Verstorbenenfiguren im Speziellen, die darin besteht, daß sie oft zugleich als Projektionen aus der innerseelischen Tiefenschicht sowie als Figuren der Außenwelt interpretierbar sind, bewirkt einen Deutungswiderstand gegen eingleisige, eindeutig allegorische Interpretationen und trägt somit zur Ambivalenz der Bildmotive allgemein und der Todes- und Totenmotivik insbesondere bei. Andererseits jedoch eröffnet der archetypische und damit ansatzweise wieder allgemeingültige Charakter der lyrischen Identifikationsfiguren allgemein und der individualmythologischen Verstorbenengestalten (Elis, Helian) im Besonderen dem Rezipienten die nur scheinbar absolut-hermetische Bilderwelt Trakls und ermöglicht insofern inhaltliches Interpretieren im Sinne der Charakteristik eines affektiven Weltbildes bzw. eines nicht begrifflichen Todes- und Jenseitsverständnisses.

2.2 Die Wirkung von Trakls Wortartengebrauch auf die Todes- und Totenmotivik seiner Lyrik

Wie geht Trakl mit den Wortarten als den kleinsten Bausteinen seiner dichterischen Sprache um? Trakls Sprachstil zeichnet sich durch eine Fülle von Adjektiven aus. Dabei handelt es sich zumeist um Adjektive, die aus ihrer Dienstfunktion dem Substantiv gegenüber heraustreten, indem sie das Substantiv irreal verfremden oder durch direkte Gegensätzlichkeit zum jeweiligen Substantiv traumartige, ambivalente Bilder entstehen lassen.

Ein Beispiel: Wenn in dem Gedicht „An einen Frühverstorbenen“ von der „grünen Verwesung des Fleisches“²⁰ gesprochen wird, so wird erst dadurch, daß die Verwesung hier grün und nicht schwarz oder braun genannt wird, deren ambivalente Charakteristik möglich, d. h. die grüne Bemoosung des Leichnams weist daraufhin, daß die

²⁰ G.T., S.117. „An einen Frühverstorbenen“, Z.12.

Verwesung immer schon neue Lebensprozesse in sich trägt, mitten im Tod neues Leben entsteht.

Komplementär zur Autonomie, ja z. T. zur Dominanz des Adjektivs gegenüber dem mit ihm verbundenen Substantiv wird die Bedeutung der Verben im Satzgefüge immer wieder zurückgedrängt, indem reguläre Verbformen in Relativsätze ausgelagert werden. So steht in „Gedichtkomplex I“ der von einem Relativsatz gefolgte Ausruf: „O die Nähe des Todes, verfallender Kreuze am Hügel / Der Angstschweiß, der auf die wächserne Stirne tritt“²¹ anstelle des denkbaren Hauptsatzes: O, die Nähe des Todes, verfallender Kreuze am Hügel / der Angstschweiß tritt auf die wächserne Stirne.

Nicht selten findet man sogar völlig verbfreie Sätze oft in der Form von staunenden bzw. erschreckenden O- und Weh-Rufen wie z. B. folgender Satztorso aus „Traum und Umnachtung“: „O, die Wollust des Todes.“²²

Welche Wirkung hat nun die eben beschriebene Struktur des Traklschen Wortartengebrauchs auf die Todes- und Verstorbenenmotivik seiner Gedichte? Wie die Adjektivfülle auf die Todes- und Totenmotive in Trakls Lyrik im Einzelnen wirkt, wie durch gegensätzliche Adjektive eine ambivalente Todesstimmung geschaffen wird, soll im Folgenden kurz am Beispiel des Gedichtes „An einen Frühverstorbenen“ verdeutlicht werden: Zunächst taucht in der ersten Strophe ein Engel auf, der durch das Adjektiv schwarz zum Todesengel, zur düsteren Personifikation des Todes wird²³. Dann heißt es in der zweiten Strophe: „Jener aber ging die steinernen Stufen des Mönchsbergs hinab, / Ein blaues Lächeln im Antlitz und seltsam verpuppt / In seine stillere Kindheit und starb.“²⁴ Das Adjektiv blau hat hier eine doppelte Bedeutung: Einerseits läßt sich das blaue Lächeln des Sterbenden als blaue Lippen, als tödliches Erkalten des Körpers verstehen, andererseits kann man im Hinblick auf die häufige Verwendung der Farbe Blau als Transzendenzfarbe bei Trakl²⁵ das blaue Lächeln des Sterbenden auch als Bild dafür interpretieren, daß sein Tod einen beginnenden Transzendierungsprozess darstellt. Insgesamt kommt hier also ein doppelgesichtiges Todesbild zum Ausdruck: Der Tod als Absterben des Körpers sowie der Tod als Verklärungsvorgang. Daran anknüpfend lautet die sechste und letzte Strophe des Requiems: „Goldene Wolke und Zeit. In einsamer Kammer / Lädst du öfter den Toten zu Gast, / Wandelst in traurem Gespräch unter

²¹ Ebd., S.230. „Gedichtkomplex I“, Z.2-3.

²² Ebd., S.149. „Traum und Umnachtung“, Z.90.

²³ Ebd., S.117. „An einen Frühverstorbenen“, Z.2.

²⁴ Ebd., Z.7-9.

²⁵ Siehe Kapitel 3.7.1 Blau.

Ulmen den grünen Fluß hinab.“²⁶ Das Adjektiv golden weist auf die vollkommene Verklärtheit des Frühverstorbenen hin, darauf, daß er aus der ‚goldenen Wolke‘ d. h. direkt aus der Transzendenz kommend den Lebenden besucht. Das Motiv des ‚grünen Flusses‘, den der Lebende und der Verstorbene entlang gehen, zeigt darüber hinaus zeigt, daß die Begegnung mit dem Toten dem Lebenden die Vitalität der irdischen Natur eröffnet. Im Überblick betrachtet, erzeugen die unterschiedlichen Farbadjektive schwarz, blau, gold und grün in diesem Gedicht eine ambivalente Todesdarstellung: Der Tod als düsterer Schrecken, der Tod als Absterben des Körpers zum einen sowie der Tod als Transzendierungsprozess, das Totsein als Verklärungszustand, der den Lebenden sogar die Vitalität der Natur aufschließt, zum anderen. So gesehen zeigen die Farbadjektive dieses Gedichtes beispielhaft, wie Trakls adjektivischer Sprachstil wesentlich zur Ambivalenz seiner Todesmotivik beiträgt.

Welche Konsequenzen hat nun der adjektivische Sprachstil Trakls für die Deutbarkeit seiner Todes- und Totenmotivik? Die beherrschende Stellung des Adjektivs in Trakls Sprachstil erschwert es, explizite gedankliche Aussagen in die Bildmotivik zu verschlüsseln, denn die philosophische Reflexion im Medium der Lyrik, sprich intellektuale Lyrik, bedarf als Begriffe vor allem des Substantivs und des Verbs, seltener oder nur untergeordnet des Adjektivs. So reflektiert Trakl also in seiner Lyrik keineswegs bildlich verschlüsselt Begriffe - d. h. zumeist Substantive und Verben - zeitgenössischer Todesphilosophien; Trakl inszeniert vielmehr vor allem durch Adjektive eine Todesatmosphäre, in der ein ambivalentes Todesverständnis - der Tod als Absterben des Körpers, der Tod als Verklärungsvorgang - ebenso zum Ausdruck kommt wie eine Entdualisierung der Gegensätze von Tod und Leben, Jenseits und Diesseits, Verwesung und Vitalität der Natur. Insofern bedingt der adjektivische Sprachgebrauch Trakls nicht nur die Nichtbegrifflichkeit seiner Lyrik, sondern läßt ebenso eine Bilderwelt entstehen, in der sich eine ganz bestimmte innere Haltung zum Sterben und zur jenseitigen Fortexistenz manifestiert. So betrachtet verweigert einerseits der adjektivische Sprachstil Trakls geradezu die intellektuale, allegorisch eindeutige Interpretation seiner Bilderwelt, andererseits ermöglicht derselbe aber wiederum die Deutung von Trakls Todes- und Verstorbenenmotivik als Manifestation eines nicht begrifflichen, ambivalenten Todes- und Jenseitsverständnisses.

²⁶ G.T., S.117. „An einen Frühverstorbenen“, Z.23-25.

2.3 Die Fülle von Wörtern bei Trakl, die imaginäre Sinneswahrnehmungen anregen und deren Wirkung auf die Todes- und Totenmotive

Trakls Wortwahl zeichnet sich durch einen Reichtum an Adjektiven und mit ihnen verbundenen Substantiven sowie Verben aus, welche die fiktive Sinneswahrnehmung des Rezipienten anregen: d. h. diese Wörter lassen vor allem die Farbe und den Klang, aber immer wieder auch den Geruch und den Geschmack einer Gestalt, eines Naturmotivs oder Raumelements oder einer Tätigkeit in Trakls Bilderwelt für den Leser spürbar werden.

Wie stark diese die imaginäre Sinneswahrnehmung anregenden Adjektive oder Wörter überhaupt die Struktur eines Traklgedichts mitbestimmen, läßt sich beispielhaft allein an den Farbadjektiven und Klangwörtern der ersten drei Strophen des Gedichts „An einen Frühverstorbenen“ aufzeigen: Da gibt es für die optische Imagination des Lesers den „schwarzen Engel“, den „bläulichen Brunnen“, die „braune Kühle des Herbstes“, die „purpurne Süße der Sterne“, das „bläuliche Lächeln“ des Sterbenden, das „silberne Antlitz des Freundes“, die „grüne Verwesung des Fleisches“ und die „blauen Glocken des Abends“²⁷. Nicht ganz so kontinuierlich, aber dennoch mit strukturbildend erklingen folgende, die akustische Phantasie des Rezipienten anregende Wörter und Motive wie: „der schwarze Engel, der leise aus dem Inneren des Baumes trat“, oder es heißt: „Seele sang den Tod, die grüne Verwesung des Fleisches“, oder es strukturieren die lyrische Textur Klangmotive wie: „das Rauschen des Waldes“, „die inbrünstige Klage des Wildes“ und „die blauen Glocken des Abends“²⁸.

Trakls Lyrik spricht nun - wie schon gesagt - auch den fiktiven Geruchs- und Geschmackssinn des Lesers an, wie folgende Beispiele aus deren Todes- und Verstorbenenmotivik belegen: So heißt es in „Drei Blicke in einen Opal“: „Der ihn befeuchtet, rosig hängt ein Tropfen Tau / Im Rosmarin: Hinfließt ein Hauch von Grabgerüchen.“²⁹ Und in „Offenbarung und Untergang“ steht der Ausruf: „O, bitterer Tod.“³⁰

Darüber hinaus findet man in Trakls Todes- und Totenmotivik sogar Bildmotive, die den Leser anregen, Wärmeempfindungen zu imaginieren, wie folgende Zeile aus dem

²⁷ G.T., S.117. „An einen Frühverstorbenen“, Z.2-15.

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd., S.66. „Drei Blicke in einen Opal“, Z.17-18.

³⁰ Ebd., S.168. „Offenbarung und Untergang“, Z.24.

Gedicht „Vorhölle“ zeigt: „Dem Schreitenden nachweht goldene Kühle, / Dem Fremdling, vom Friedhof, / Als folgte im Schatten ein zarter Leichnam.“³¹

Die Vielfalt an fiktiven Sinneswahrnehmungen wird in Trakls Todes- und Verstorbenenmotivik immer wieder zu Synästhesien verschiedenster Kombination gesteigert. Da taucht z. B. - wie eben zitiert - im Gedicht „Vorhölle“ das Motiv der „goldenen Kühle“ auf, in welchem eine optische Imagination, nämlich die Farbe golden mit der fiktiven Wärmeempfindung der Kühle verbunden wird. Strukturell parallel dazu stößt man in „Verwandlung des Bösen“ auf folgende synästhetische Motivik: „Leise läutet im blauen Abend der Toten Gestalt.“³² Das indirekt sakrale Klangmotiv des Glockenläutens und die Traklsche Transzendenzfarbe Blau werden hier kombiniert, um anzudeuten: Die hier in Erscheinung tretenden Toten sind verklärte Abgeschiedene.

Wie wirkt sich nun die sinnliche Intensität des lyrischen Sprachstils Trakls auf die Todes- und Verstorbenenmotivik seiner Dichtungen aus? Die Vielfalt an Wörtern, die imaginäre Sinneswahrnehmungen evozieren, ermöglicht es Trakl, die Epiphanie der Abgeschiedenen oder die Begegnung der Lebenden mit den Verstorbenen als ein die Sinne ansprechendes Ereignis im Gedicht zu inszenieren: So „läuten“ in dem Gedicht „Abendland“ „die Schritte“ <des verstorbenen Knaben³³> „Elis' durch den Hain“³⁴; von leblosem Todesschweigen ist also keineswegs die Rede; und an einer späteren Stelle desselben Traklgedichtes „begegnet“ einem statt eines farblos-grauen Totenschattens „ein lange Abgeschiedenes“ „in blauem Linnen“³⁵. Die intensive Sinnlichkeit der dichterischen Sprache Trakls verleiht somit den transzendenten, übersinnlichen Bildgestalten seiner Dichtung, den Verstorbenen (sowie den verschieden farbigen Engeln) ausdrucksvolle Lebendigkeit, d. h. sinnliche Realität, wodurch der Bereich der Lebenden und der Abgeschiedenen wiederum entgrenzt wird.

Parallel dazu verwendet Trakl diese fiktive Sinneserlebnisse anregenden Wörter, um die Todesverfallenheit der irdischen Welt spürbar werden zu lassen: durch die Verwesungsfarben Schwarz, Braun und z. T. auch Blau, durch akustische Todesmotive wie beispielsweise die „Laute“ des „Orpheus“³⁶ oder die „inbrünstige Klage des

³¹ Ebd., S.132. „Vorhölle“, Z.10-12.

³² Ebd., S.98. „Verwandlung des Bösen“ (2.Fassung), Z.31-32.

³³ In dem Gedicht „Abendland“ wird Elis zwar nicht explizit ein Verstorbener genannt, in dem viel früher entstandenen Gedicht „An den Knaben Elis“, auf das sich diese Verse aus „Abendland“ beziehen, heißt es jedoch: „O, wie lange bist, Elis, du verstorben.“ (G.T., S.26. „An den Knaben Elis“, Z.13).

³⁴ G.T., S.405. „Abendland“ (2.Fassung), Z.54-56.

³⁵ Ebd., S.407. „Abendland“ (2.Fassung), Z.120-121.

³⁶ G.T., S.392. „Passion“ (1.Fassung), Z.2.

Wildes“³⁷ um den Frühverstorbenen und durch Motive wie z. B. „die Schatten der Fäulnis“³⁸, die sogar Verwesungsgerüche miteinschließen. Die alle Sinne imaginär ansprechende Lyrik Trakls läßt somit die Todesverfallenheit des Diesseits, die Vergänglichkeit der irdischen Sinneswelt paradoxerweise zum sinnlichen Erlebnis für den Leser werden.

Zusammenfassend läßt sich sagen: Trakl schildert mit seinen Sinneswörtern die Todesverfallenheit der irdischen Welt, d. h. des diesseitigen Menschen und der Natur, um gleichzeitig die Lebendigkeit der jenseitig weiterexistierenden Toten, d. h. die Realität der Transzendenz, aufleuchten zu lassen. Trakl entgrenzt somit auch durch seinen besonderen, fiktive Sinneserlebnisse evozierenden Sprachstil Tod und Leben, Jenseits und Diesseits, Transzendenz und Immanenz.

2.4 Die Struktur von Trakls Wortschatz und dessen Wirkung auf und die Todes- und Totenmotive seiner Gedichte

Der von Trakl gebrauchte Wortschatz bildet einen in sich geschlossenen Kreis von immer wieder gebrauchten Motivwörtern. Trotzdem wirkt Trakls Wortschatz nie eintönig wiederholend, sondern immer in einer ästhetisch faszinierenden Weise monochrom-variiierend. Obwohl die Motivwörter z. T. sogar in bestimmten Verbindungen wiederkehren, gibt es keine feststehenden Zuordnungen von Adjektiven und Substantiven bzw. Verben. Daraus ergibt sich folgende semantische Struktur: Dadurch, daß in verschiedenen Gedichten oder auch innerhalb eines lyrischen Textes dasselbe Substantiv jeweils mit gegensätzlichen Adjektiven, substantivischen Motivwörtern oder Verben bzw. das gleiche Adjektiv mit unterschiedlichen Substantiven oder Verben verbunden wird, entstehen ambivalente Bedeutungskreise um die betreffenden Substantive bzw. Adjektive oder Verben.

So wird auch das Motiv der Verstorbenen im vergleichenden Überblick auf das Gesamtwerk durch die unterschiedliche Kombination von Motivwörtern ambivalent auratisiert: Da finden sich nämlich zum einen in dem Kriegsgedicht „Grodek“ - nach dem zuvor das Sterben der Krieger und die „schwarze Verwesung“³⁹, die

³⁷ Ebd., S.117. „An einen Frühverstorbenen“, Z.14

³⁸ Ebd., Z.17.

³⁹ Ebd., S.167. „Grodek“(2.Fassung), Z.11.

Todesverfallenheit des irdischen Lebens beschworen wurde - folgende Verse: „Unter goldenem Gezweig der Nacht und Sternen / Schwankt der Schwester Schatten durch den schweigenden Hain, / Zu grüßen die Geister der Helden, die blutenden Häupter“⁴⁰. Auf der anderen Seite begegnet einem das Motiv des Schattens z. B. in dem Gedicht „Abendland“ in folgendem Kontext: „Leise verließ am Kreuzweg der Schatten den Fremdling und steinern erblinden dem die schauenden Augen.“⁴¹ Man erkennt: In dem Gedicht „Grodek“ kann dadurch, daß das Motivwort der „Schatten“ mit der oft transzendent überhöhten Gestalt der Schwester verbunden und darüber hinaus mit dem Farbadjektiv „golden“ und dem Bildmotiv der „Sterne“ umgeben wird, das Bild einer übermenschlichen Verstorbenen, einer Todesüberwinderin geschaffen werden. Der Schatten in dem Gedicht „Abendland“ hingegen verbildlicht durch seine Verbindung mit dem Motiv des „Kreuzweges“ und dem Bildmotiv des ‚steinernen Erblindens der schauenden Augen des Fremdlings‘ einen bedrohlichen, geradezu schwarzmagischen Verstorbenen, der die Lebenssinne des Lebenden abtötet. Auf diese Weise manifestiert sich durch die Verknüpfung des Motivwortes des Schattens mit verschiedenen anderen Bildmotiven wie Schwester oder Kreuzweg bzw. Adjektiven wie golden Trakls janusköpfige, eben ambivalente Phantasien über die jenseitige Fortexistenz der Toten als transzendent erklärte, den Tod überwindende Abgeschiedene zum einen und als bedrohliche, den Tod bringende Verstorbene zum anderen.

Das Schattenmotiv bleibt also mehrdeutig und entspricht somit „dem Wesen der Traklschen Chiffre“ überhaupt, „die immer ambivalent ist“⁴²: d. h. das Bildmotiv des Schattens kann Gegensätzliches: hier Todesüberwindung, dort Todesbedrohung bedeuten, und zugleich sich immer noch auf einen kleinsten gemeinsamen semantischen Nenner beziehen, der das Motiv des Schattens mit dem des Verstorbenen identifiziert.⁴³ Die Bedeutung von Trakls Motivwörtern läßt sich somit nie eindeutig definieren, trotzdem ist es möglich, ihre ambivalente Semantik, ihre durchaus abgrenzbare Mehrdeutigkeit vorsichtig einzukreisen.

Die unterschiedliche, oft gegensätzliche Kombinationen der immer wiederkehrenden Motivwörter erzeugt nicht nur ambivalente Phantasien über das jenseitige Fortexistieren

⁴⁰ Ebd., S.167. „Grodek“ (2.Fassung), Z. 12-15.

⁴¹ Ebd., S.403. „Abendland“ (2.Fassung), Z. 21-24

⁴² Killy: Über Georg Trakl, S.25.

⁴³ Im Gesamtwerk betrachtet ist das Bildmotiv des Schattens sogar noch ambivalenter, da es entweder in mimetischer Weise den Schattenriß sowie in metaphorischer Weise den Verstorbenenschatten meint und nicht selten Beides zugleich. Als Beispiel für letzteres Phänomen siehe: G.T., S.117. „An einen Frühverstorbenen“, Z.16-17.

von Verstorbenen, sondern auch eine mehrdeutige Darstellung des Todes. So heißt es beispielsweise in dem Gedicht „An Mauern hin“: „Und knöchern grinst der Tod im schwarzen Nachen“⁴⁴. Das Adjektiv „knöchern“ gemeinsam mit dem Schwarz des Nachens und dem Motiv des Grinsens bringt hier ein negatives Todesbild zum Ausdruck: Der Tod als schrecklicher, ja sadistischer Zerstörer des irdischen Lebens, der Tod als Beginn einer Höllenfahrt mit dem Nachen des Charon.

Im Gegensatz dazu findet sich in „Anif“ folgender Ausruf: „Weh, ihr goldenen Schauer / Des Todes, / Da die Seele kühlere Blüten träumt.“⁴⁵ Die Agonie wird hier als Durchleben der „goldenen Schauer des Todes“ geschildert, als möglicher Transzendierungsvorgang, der die „Seele“ „kühlere Blüten“ „träumen“, d. h. eine vergeistigende Entfaltung erfahren läßt. Das Adjektiv „golden“ zeigt somit zusammen mit dem Motiv der geträumten „Blüten“ den Tod als Weg in die Transzendenz.

Durch die Verbindung des Motivwortes „der Tod“ mit gegensätzlichen Adjektiven und anderen Bildmotiven kommt also - im Blick auf das Gesamtwerk - eine doppelgesichtige, ambivalente Todesauffassung zum Ausdruck: Auf der einen Seite der Tod als furchtbarer, ja zynischer Zerstörer des irdischen Lebens, auf der anderen Seite der Tod als Transzendierungsprozeß, als Beginn der Erlösung.

Es läßt sich also zusammenfassen: Die besondere Struktur von Trakls Wortschatz trägt wesentlich dazu bei, daß in seinen Gedichten eine mehrdeutige Todesauffassung sowie ambivalente Jenseitsphantasien zu Tage treten. Dieses Faktum nun bestärkt die in Kapitel 1 vertretene Grundthese: Trakls Lyrik ist inhaltlich deutbar, es sollte dabei aber immer die Ambivalenz seiner Bilderwelt beachtet werden. Forschungsgeschichtlich heißt das: Denellers Revision von Killys Dogma einer absoluten Hermetik ist ebenso beizupflichten wie Killys Ambivalenzthese.

2.5 Die Bedeutung von Trakls Syntax für die Interpretierbarkeit der Todes- und Totenmotive seiner Lyrik

Trakls Satzbau ist stark parataktisch strukturiert, d. h. Nebensatzkonstruktionen, die in reguläre Hauptsätze eingebaut sind, finden sich selten. Die kunstvolle Satzvereinfachung steigert Trakls nun immer wieder so weit, daß er das Gerüst der

⁴⁴ G.T., S.312. „An Mauern hin“, Z.4.

⁴⁵ Ebd., S.114. „Anif“, Z.17-19.

grammatisch korrekten Syntax durchbricht, indem er verblose Satzfragmente oder verbfreie Ausrufe in die lyrische Textur einarbeitet. So läßt sich in dem Requiem „An einen Frühverstorbenen“ ein Satztorso entdecken wie: „Goldene Wolke und Zeit.“⁴⁶ Oder es steht in „Gericht“ das Satzfragment: „Tote Geburt; auf grünem Grund / Blauer Blumen Geheimnis und Stille.“⁴⁷

Welche Konsequenzen ergeben sich nun aus dieser syntaktischen Struktur für die Deutbarkeit der Todes- und Totenmotive? Zunächst gilt es festzustellen: In diesem stark parataktischen, z. T. sogar die konventionelle Grammatik aufbrechenden Satzbau kann man keine komplizierten gedanklichen Inhalte reflektieren und verschlüsseln. Dementsprechend ist es aufgrund der Syntax Trakls unmöglich, explizite gedankliche Antworten auf zeitgenössische Todesphilosophien aus Trakls Gedichten zu destillieren. Trakl inszeniert vielmehr durch aneinander gereihte Hauptsätze und verblose Ausrufe traumartige Bilderketten, die seine Todeseinstellung und seine Jenseitsphantasien zum Ausdruck bringen. Der Verlust an rationaler Satzlogik wird jedoch auf einer zweiten Ebene durch eine Steigerung der imaginativen Kraft der lyrischen Bildmotive mittels eben dieser Parataxe wieder aufgewogen. Die suggestive Intensität dieser halluzinierenden Bilderfolgen, die eben gerade durch den parataktischen Satzbau und die verkürzten Ausrufe wesentlich miterzeugt wird, gewährleistet nämlich die emotionale Resonanz der Lyrik Trakls beim Rezipienten und läßt somit die Ausgangsbasis für eine Interpretation von Trakls Todes- und Verstorbenenmotivik als Manifestation seines affektiven Todes- und Jenseitsverständnisses entstehen. So kommt es zu dem Paradox: Einerseits verursacht die Parataxe die Distanz der Dichtung Trakls zum Gedanklichen wesentlich mit und bestärkt damit den Deutungswiderstand der Lyrik Trakls gegen intellektuale Interpretationen; andererseits evoziert dieselbe Parataxe die emotionale Wirkung von Trakls Gedichten und ermöglicht so wieder eine inhaltliche Deutung, die allerdings der affektiven Struktur von Trakls Lyrik Rechnung tragen muß.

⁴⁶ G.T., S.117. „An einen Frühverstorbenen“, Z.23.

⁴⁷ Ebd., S.316. „Gericht“, Z.6-7.

2.6 Trakls Tempus- und Modusgebrauch in seiner Wirkung auf die Totenmotivik seiner Dichtungen

Trakl verwendet vor allem Verbformen im Präsens. Auf den ersten Blick stellt sich dabei im Hinblick auf die Totenthematik die Frage: Wie kann eine Lyrik, in der Totenmotive eine so zentrale Rolle spielen, ohne erinnernde Verben in der Vergangenheitsform auskommen? Wie kann sie das Totengedächtnis ohne Verbformen im Präteritum sprachlich inszenieren?

Die Antwort ist einfach: Es gibt gar kein persönliches Totengedenken bei Trakl, es gibt in Trakls Werk keine Requiems, die auf das Leben eines ihm biographisch nahestehenden Menschen zurückschauen, wie etwa Rilkes Requiem auf Paula Becker-Modersohn oder auf Wolf Graf von Kalkreuth. Eine Ausnahme bildet allerdings das wichtige Gedicht „An einen Frühverstorbenen“, das aber bezeichnenderweise in den letzten zwei Strophen von der erinnerten Vergangenheit auch grammatisch in die Gegenwartsform wechselt. Trakl erinnert nicht mithilfe von Verben in der Vergangenheitsform das Leben bestimmter Verstorbener, er beschwört nicht zuletzt auch durch die Präsensbedeutung seiner Verben die Allgegenwart verklärter oder bedrohlich infernalischer Abgeschiedener, die ganz nah neben oder sogar im diesseitigen Dasein der Lebenden in Erscheinung treten.

Trakl gebraucht fast ausschließlich den Indikativ. Warum? Allem Anschein nach, um seiner traumartigen, irrealen Bilderwelt faktische Realität zu verleihen, sie gleichberechtigt neben die reale Alltagswelt des materiellen Daseins zu stellen.

So gibt die indikativische Modusverwendung Trakls auch seinen Totenmotiven reale Faktizität, d. h. der Indikativ betont, daß es sich bei den Verstorbengestalten seiner Lyrik nicht nur um Projektionsfiguren des verborgenen lyrischen Ichs handelt, sondern gleichzeitig immer auch in Trakls Vorstellung um tatsächlich jenseitig weiterexistierende Abgeschiedene.

2.7 Die Strukturanalogien von Trakls Gedichten zur Musik und deren Konsequenzen für die Todes- und Totenmotive

Ein weiteres Wesensmerkmal von Trakls Sprachstil stellt die Vielzahl von Alliterationen und Vokalwiederholungen dar, die man in seinen Gedichten finden kann.

Diese phonetischen Wiederholungen tragen als klangvolle Sprachstrukturen wesentlich zu der vielbeschworenen Musikalität von Trakls Lyrik bei. „Diese Technik der Klangwiederholung können wir als einfachstes Mittel musikalischer Gestaltung in fast allen Gedichten Trakls nachweisen.“⁴⁸

Wie wirkt nun aber diese durch Alliterationen und Vokalwiederholungen erzeugte Musikalität der Lyrik Trakls auf die Todes- und Totenmotive seiner Gedichte aus?

Auf der einen Seite finden sich Textstellen, in denen der durch die retardierende Konsonanz der Laute entstehende Wohlklang, d. h. die somit musikalisierte Sprache, mit dem verklärten, vollkommen harmonisierten Seinszustand seliger Verstorbener korrespondiert. So erklingt in der neunzehnten Zeile des Requiems „An einen Frühverstorbenen“, in der sich die Epiphanie des verklärten Abgeschiedenen ereignet, viermal der helle Vokal I auf: „Der Geist des Frühverstorbenen stille im Zimmer erschien“⁴⁹.

Parallel dazu lassen sich auch Verse entdecken, in denen die Schrecken des Todes und die Allgegenwart der Verwesung durch Alliterationen klangvoll inszeniert werden. Wenn es in „Helian“ heißt „Dem Teppich entsteiget Gebein der Gräber“⁵⁰, so wird durch die zweimalige Wiederholung des Konsonanten G im Anlaut das unheimliche, ja schon abstoßende Motiv des ‚Gebeins der Gräber‘ sprachlich musikalisiert und damit ästhetisiert. Es handelt sich also bei der Musikalisierung durch Lautwiederholungen - wie bei den Wörtern, die imaginäre Sinneswahrnehmungen evozieren - um ein dichterisches Mittel, das die eigentlich unästhetische Häßlichkeit und beängstigende Unheimlichkeit des Todes als Verwesung zumindest sprachlich zu ästhetisieren vermag. Bemerkenswert ist daran, daß Trakl das gleiche literarische Mittel - nämlich die Lautwiederholung - anwendet, um einmal im Sinne einer Ästhetik des Wohllauts, der Harmonie die Erscheinung verklärter Abgeschiedener sprachlich zu verstärken, und im anderen Fall das gleiche Gestaltungsprinzip gebraucht, um im Stil einer Ästhetik des Häßlichen schreckliche bis ekelerregende Todesmotive sprachlich zu musikalisieren.⁵¹

In welchen Verhältnis stehen nun diese durch Lautwiederholungen musikalisierten Sprachformen zur Deutbarkeit der Todes- und Totenmotive von Trakls Lyrik?

⁴⁸ Albert Hellmich: Klang und Erlösung. Das Problem musikalischer Strukturen in der Lyrik Georg Trakls. Salzburg 1971. S.88.

⁴⁹ Ebd., S.117. „An einen Frühverstorbenen“, Z.19.

⁵⁰ Ebd., S.73. „Helian“, Z.88.

⁵¹ Siehe zur Frage der Häßlichkeitsästhetik bei Trakl: Christoph Eykman: Die Funktion des Häßlichen in der Lyrik Georg Heyms, Georg Trakls und Gottfried Benns. Zur Krise der Wirklichkeitserfahrung im deutschen Expressionismus. Diss. Bonn 1965.

Auf den ersten Blick legt die Lautwiederholung den Gedanken nahe, daß es für Trakl wichtiger gewesen sei, eine klingende Sprache zu entwickeln als inhaltliche Aussagen in Worte zu kleiden, d. h. es handele sich bei Trakls Lyrik um eine der Instrumentalmusik ähnlichen Sprachmusik, die vor allem durch ihre Form wirkt.

Betrachtet man nun die Textstellen, an denen Alliterationen und Vokalwiederholungen auftauchen, genauer, so läßt sich jedenfalls erkennen, daß die Lautwiederholungen z. T. zumindest besonders wichtige Verszeilen betonen. So unterstreicht die fünfmalige Wiederholung des Konsonanten Sch in der zwölften und dreizehnten Zeile von „Grodek“ deren zentrale Bedeutung für das Gesamtgedicht: „Unter goldenem Gezweig und Sternen / es schwankt der Schwester Schatten durch den schweigenden Hain.“⁵² Der klangliche Klimax des Gedichtes entspricht auf diese Weise dem motivischen Höhepunkt, nämlich der Epiphanie der Schwester als transzendent verklärter Verstorbener.

Trakl gebraucht also Alliterationen und Vokalwiederholungen auch, um die Aufmerksamkeit des Lesers bzw. Hörers auf besonders wichtige Motive, beispielsweise zentrale Totenmotive, zu lenken. Trakls Art und Weise, das dichterische Mittel der Lautwiederholung einzusetzen, weist also keineswegs daraufhin, daß Trakls Lyrik ein bloßes ästhetisches Spiel mit klangvollen Sprachformen darstellt, vielmehr zeigt es folgendes für die Deutbarkeit der Toten- und Todesmotive: Auch wenn in Trakls Gedichten keine gedankliche Auseinandersetzung mit einer zeitgenössischen Todesphilosophie bildlich verschlüsselt ist, wird doch durch Trakls Dichtung eine bestimmte innere Haltung zum Tod und zur nachtodlichen Fortexistenz zum Ausdruck gebracht.

Das Gestaltungsprinzip der variierenden Wiederholung, das der Lautwiederholung zugrunde liegt, wendet Trakl nun auch auf einzelne Worte, Bildmotive und motivisch eng verwandte Wörter an. Durch diese variierende Wort- und Bildmotivwiederholung entsteht im Einzelgedicht oder im Gesamtwerk eine indirekte, strukturelle Analogie zur Musik, denn schließlich ist die Musik von Bach bis Schönberg diejenige Kunstform, die wohl am stärksten von allen Kunstgattungen mit dem ästhetischen Prinzip der variierenden Wiederholung bzw. wiederholenden Variation arbeitet.

Wie schon in Teilkapitel 2.4 im Bezug auf Trakls Wortschatz am Beispiel des Bildmotivs des „Schatten“ und des Wortes „Verwesung“ im Blick auf das Gesamtwerk

⁵² G.T., S.167. „Grodek“ (2.Fassung), Z.12-13.

ausgeführt wurde, läßt das Gestaltungsprinzip der variierenden Wiederholung Trakls ambivalente Totenphantasien und seine mehrdeutige Todesauffassung motivische Gestalt annehmen.

Über die variierende Wiederholung eines Wortes oder Bildmotivs im Gesamtwerk hinaus strukturiert Trakl auch einzelne Gedichte durch motivisch nah verwandte Worte - so auch aus dem Bereich der Toten- und Todesmotivik - die über ein Gedicht verteilt werden. Hellmich spricht zutreffend im Zusammenhang mit diesem Strukturierungsverfahren Trakls von „Variations- oder Motivketten“⁵³. So gibt es z. B. in „Abendland“, was die Totenmotivik angeht, erst den „Schatten am Kreuzweg“⁵⁴, dann ein „Totes“⁵⁵, daraufhin „ein Abgestorbenes“ „auf dunklen Pfaden“⁵⁶, im weiteren „ein Totes im weißen Linnen“⁵⁷, zu Beginn der Schlußstrophen „ein lange Abgeschiedenes“ „in blauem Linnen“, mit „tönenden Schritten“ sowie einem „grünenden Haupt“⁵⁸ und in den letzten Zeilen des Gedichts wieder einen „Schatten“, der „dem Schauenden“ „im Korn, wo ein Kreuz ragt“, als „sein Schatten und Hingang“ „erscheint“⁵⁹. Wie Hellmich richtig beobachtet wird durch dieses Verfahren „das einzelne Wort ... durch die verwandten Wörter, die ihm vorausgehen und folgen, in seiner Wertigkeit potenziert“⁶⁰, d. h. hier: Das Motiv der Verstorbenen wird somit zu einem Hauptthema des Gedichts „Abendland“, denn „durch diese Verbindung der Motive untereinander kommt die geschlossene Stimmung der Traklschen Gedichte zustande“⁶¹. Zunächst springt der Kontrast zwischen dem Schatten am schwarzmagischen Kreuzweg und dem Schatten, der im Korn und unter dem Kreuz, d. h. im Zeichen der Eucharistie und des Gekreuzigten erscheint, ins Auge. Ebenso fällt der Unterschied zwischen dem graduell morbideren Motiv von dem Abgestorbenen, das dunklen Pfaden nachfolgt, und dem graduell verklärteren Bildmotiv von dem lange Abgeschiedenen im blauen Linnen⁶² auf. Dabei zeigen diese Kontraste bzw.

⁵³ Hellmich, S.74.

⁵⁴ G.T., S.403. „Abendland“ (2.Fassung), Z.21-22.

⁵⁵ Ebd., S.404. „Abendland“ (2.Fassung), Z.30.

⁵⁶ Ebd., Z.33-35.

⁵⁷ Ebd., Z.46-47.

⁵⁸ Ebd., S.407. „Abendland“ (2.Fassung), Z.120-123.

⁵⁹ Ebd., S.408. „Abendland“ (2.Fassung), Z.143-145.

⁶⁰ Hellmich, S.74.

⁶¹ Ebd.

⁶² Daß das Bildmotiv des „lange Abgeschiedenen“ „im blauen Linnen“ eine graduell verklärtere Verstorbenengestalt darstellt, legt die Traklsche Transzendenzfarbe Blau (siehe Kapitel 3.7.1) nahe; man sollte jedoch betonen: graduell verklärter, denn das Motiv des „grünenden Hauptes“ dieses lange Abgeschiedenen assoziiert in morbider Weise die Vorstellung eines von Pflanzen bewachsenen Schädels.

Differenzen strukturell: Durch die variierende Wiederholung verschiedener, motivähnlicher Worte fächert Trakl hier seine ambivalenten Vorstellungen über die jenseitige Fortexistenz der Toten auf, vom höllischen Schatten geht es bis zu einem Verstorbenen, der mit der göttlichen Transzendenz verbunden ist, und dazwischen öffnet sich ein Spektrum mit verschiedensten Abstufungen.

Ansatzweise läßt sich an den Verstorbenenmotiven in „Abendland“ auch das musikanaloge Prinzip der motivischen Polyphonie zeigen, das laut Hellmich die Struktur vieler Traklgedichte prägt.⁶³ Überblickt man nämlich die Totenmotive in „Abendland“, so lassen sie sich in zwei Gruppen gliedern: Hier im Sinne einer eindeutig positiven oder zumindest positiveren Verstorbenenendarstellung: „ein Totes im weißen Linnen“, „ein lange Abgeschiedenes in blauem Linnen“ und „ein Schatten ... im Korn, wo ... ein Kreuz ragt“; dort im Stil einer ganz negativen bis negativierenden oder zumindest neutralen Totenschilderung: den „Schatten am Kreuzweg“, „ein Abgestorbenes“ „auf dunklen Pfaden“ und ein „Totes“. So geordnet sind hier „zwei Variationsketten ... gegeneinandergesetzt, wie in der polyphonen Musik die zwei Stimmen eines einfachen Kontrapunktes“⁶⁴. „Der Zusammenhang, das Zusammenwirken der beiden inhaltlich konträren Motivketten schafft erst“ das doppeldeutige Hauptmotiv der Verstorbenen in diesem Gedicht, „ein Prinzip, für dessen Bezeichnung sich kein treffender Name anbietet als der musikalische Terminus Polyphonie.“⁶⁵ So zutreffend auch Hellmichs Begriff der Polyphonie für dieses Strukturphänomen bei Trakl ist, als so problematisch erweist sich seine daraus abgeleitete These, daß „Trakls Weltschau ... dualistisch“⁶⁶ sei, denn gerade die Totenmotive in „Abendland“ zeigen, wie sich zwischen eindeutig positiven und eindeutig negativen Verstorbenenmotiven ein Spektrum von Abstufungen auffächert, d. h. beide Variationsketten nähern sich im Gesamtüberblick vielfach an, so daß Trakls Jenseitsphantasien durch diese literarische Polyphonie nicht dualistisch, sondern ambivalent strukturiert werden.

Die Musikalität der Sprachformen von Trakls Lyrik korreliert unübersehbar mit den häufig vorkommenden akustischen und im engeren Sinne musikalischen Bildmotiven. Auffällig ist dabei die immer wieder auftretende Verbindung dieser musikalischen

⁶³ Hellmich, S.72-85.

⁶⁴ Ebd., S.78.

⁶⁵ Ebd., S.80-81.

⁶⁶ Ebd., S.85.

Bildmotive mit den Themenbereichen Tod, Tote und Transzendenz: Da ist in „Verwandlung des Bösen“ von der „Flöte des Todes“⁶⁷ die Rede, oder es heißt in dem Requiem „An einen Frühverstorbenen“: „Seele sang den Tod“⁶⁸; da „rührt“ in „Passion“ „Orpheus“ „silbern“ „die Laute“, „beklagende ein Totes im Abendgarten“⁶⁹, da „läuten“ in „Abendland“ „die Schritte“ des toten Knaben⁷⁰ „Elis“ „durch den Hain“⁷¹ wie Glocken.

Angesichts dessen liegt es nahe, folgendes anzunehmen: Trakl musikalisiert seine Lyrik, um sie der Musik als einer ausgesprochen immateriellen Kunst anzunähern, die in besonderer Weise mit dem Tod, den Toten und der Transzendenz verbunden ist, die insofern das, was über das irdische Dasein hinausgeht, und somit eben auch Tod und Jenseits besonders intensiv zu thematisieren vermag.

Abgesehen von den durch Lautwiederholungen musikalisierten Sprachformen und der musikanalogen Variationstechnik im Gebrauch der immer wiederkehrenden Bildmotive könnte man wie Killy im Deutungswiderstand von Trakls Lyrik gegen intellektual-begriffliche Interpretationen eine weitere strukturelle Wesensverwandtschaft zur Instrumentalmusik sehen⁷². Dem ist insoweit zu zustimmen, als sich aus Trakls Lyrik ebenso wenig wie aus dem Großteil der Instrumentalmusik zumindest direkt faßbare, explizit gedankliche Aussagen wie z. B. die begriffliche Auseinandersetzung mit einer zeitgenössischen Todesphilosophie der Zeit herausdestillieren lassen. Wie die romantische Instrumentalmusik⁷³ sprechen Trakls Gedichte zunächst das Gefühl, nicht den Verstand an. So werden in seiner Lyrik eben keine Begriffe zeitgenössischer Todesphilosophien bildlich verschlüsselt, sondern im ersten Schritt jedenfalls vor allem eine das Empfinden berührende Todesatmosphäre geschaffen.

Andererseits zeigt gerade die Parallelisierung mit der Musik deutlich: Genauso wie die Instrumentalmusik kein intentionsloses Spiel mit Klängen darstellt, ist Trakl Lyrik keine bloß ästhetische Spielerei mit klangvollen Sprachformen und variierten Bildmotiven: Wie die Musik mit - je nach Komponisten verschiedenen - inhaltlichen Zielen das Empfinden des Hörers existenziell ansprechen will, versetzt Trakls Lyrik den Leser in

⁶⁷ G.T., S.97. „Verwandlung des Bösen“ (2.Fassung), Z.39.

⁶⁸ Ebd., S.117. „An einen Frühverstorbenen“, Z.12.

⁶⁹ Ebd., S.392. „Passion“ (1.Fassung), Z.2-3.

⁷⁰ „O, wie lange bist, Elis, du verstorben!“ heißt es in dem Gedicht „An den Knaben Elis“. (G.T. , S.26. „An den Knaben Elis“, Z.13).

⁷¹ G.T., S.405. „Abendland“ (2.Fassung), Z.54-55.

⁷² Killy: Über Georg Trakl, S.34.

⁷³ Die Instrumentalmusik der Romantik wird insofern als Vergleich herangezogen, als Trakl vor allem die spätromantischen Komponisten Chopin und Liszt verehrte. (Basil, Georg Trakl. S.159).

innerseelische Stimmungen, um z. B. seine Todeshaltung auf den Rezipienten zu übertragen. Das heißt wiederum: Trakls Todes- und Totenmotive sind inhaltlich deutbar, jedoch nicht als Allegorien einer chiffrierten Todesphilosophie oder Jenseitstheologie, sondern als Symbole eines affektiven Todes- und Jenseitsverständnisses.

Ein wesentlicher Unterschied aber bleibt: Während beispielsweise die Todesschwermut in Liszts *Funerailles* allein durch Melodien und Harmonien erzeugt wird, d. h. daß die Form mit dem Inhalt identisch ist, entsteht die für Trakls typische Todesstimung durch die Wechselwirkung von Sprachformen und Bildmotiven.

2.8 Die Farbwörter als Strukturanalogie von Trakls Lyrik zur Malerei und deren Wirkung auf die Todes- und Totenmotivik

Komplementär zu den strukturellen Entsprechungen von Trakls Lyrik zu der akustischen Kunst der Musik nähert sich seine Dichtung andererseits durch den ständigen Gebrauch von Farbwörtern der optischen Kunst der Malerei an. Statt Gedichte auf Gemälde zu verfassen oder bestimmte für die Malerei typische Sujets wie Landschaft⁷⁴, Stilleben, Portrait usw. literarisch zu imitieren, greift Trakl nach dem primären künstlerischen Ausdrucksmittel der Malerei: nach der Farbe und damit nach dem, was die Malerei von ihren Schwesterkünsten Graphik und Bildhauerei unterscheidet. Trakl verwendet innerhalb eines Gedichtes zumeist so viele Farbwörter, daß man von einer Farbkomposition im Medium der Lyrik sprechen kann. Der lyrische Schaffensprozeß, in dem ein Gedicht entsteht, nähert sich somit bei Trakl dem malerischen Vorgang, in dem die Farbkomposition eines Bildes entworfen wird, deutlich an. Diese Annäherung an die Malerei durch die ständige Verwendung von Farbwörtern ist ebenso wie die Nähe zur Musik durch die Lautwiederholung und die variierende Motivredundanz eine der Gründe für die intensive ästhetische Faszination, die von Trakls Lyrik ausgeht. Dabei ergänzen sich die Strukturanalogien zur Malerei

⁷⁴ Es gibt zweifellos in Trakls Gedichten durch die häufige Verwendung der Motivwörter: Hügel, Berg, Wald, Teich und Meer Ansätze zu lyrischen Landschaftsschilderungen. Dementsprechend hat auch Gerolf Fritsch dieser Thematik eine eigene Untersuchung gewidmet. (Gerolf Fritsch: *Form und Sinn der Landschaft in der Dichtung Georg Trakls*. Diss. Bonn 1958). Dennoch verselbstständigen sich diese Ansätze zur lyrischen Landschaftsschilderung nicht zu einer eigenen Gattung von Gedichten in Trakls Werk, in deren Mittelpunkt die Landschaftsbeschreibung stünde. Eine Ausnahme bildet das Gedicht „Landschaft“. (G.T., S.83. „Landschaft“ (2.Fassung)).

einerseits und zur Musik andererseits: Auch wenn von Trakl keine theoretischen Äußerungen zum Gesamtkunstwerk vorliegen, bekommt seine Dichtung doch durch die gleichzeitige Annäherung an die optische Kunst der Malerei wie an die akustische Kunst der Musik den Charakter eines lyrischen Gesamtkunstwerks.

Wie wirken diese Farbwörter nun auf die Ausgestaltung und die Deutbarkeit der Todes- und Totenmotivik? Zunächst gilt es festzustellen: Die Anwendung verschiedenster, gegensätzlicher Farbwörter auf die Todes- und Verstorbenenmotivik läßt eine ambivalente Skala unterschiedlichster Einzelmotive entstehen.

Da heißt es beispielsweise in dem Prosagedicht „Verwandlung des Bösen“: „Leise läutet im blauen Abend der Toten Gestalt“.⁷⁵ Die Verbindung mit dem Motiv des blauen, in die Farbe des Himmels, der Transzendenz⁷⁶ gehüllten Abends und des sakralen Glockenläutens macht die Gestalten der Toten hier zu verklärten Abgeschiedenen. Im Unterschied dazu beginnt „An den Knaben Elis“ mit den unheilverkündenden Zeilen: „Elis, wenn die Amsel im schwarzen Wald ruft, / Dieses ist dein Untergang“⁷⁷. Versteht man den schwarzen, d. h. möglicherweise abgebrannten, völlig toten Wald als Bild der Todesverfallenheit der Natur, so könnte die Verknüpfung dieses Motivs mit dem „Untergang“ des schon lange verstorbenen⁷⁸ Knaben Elis bedeuten: Selbst dem verklärten Abgeschiedenen Elis, dessen „mondene Augen“ den „Dornenbusch“ „tönen“⁷⁹ lassen, d. h. in dessen Epiphanie die Offenbarung Gottes am Sinai nachklingt, selbst diesem Knabe Elis, dessen „Stirne leise blutet“⁸⁰, droht der Untergang wie der dem Tod verfallenen Natur.

Setzt man diese zwei durch gegensätzliche Farbangaben bestimmten Einzelstellen miteinander in Beziehung, entsteht als Gesamtbild Trakls ambivalente Vorstellung über die nachtodliche Fortexistenz der Toten: hier verklärte Abgeschiedene, dort ein Verstorbener, dem der Untergang, d. h. das Miterleiden der Todesverfallenheit der Natur, droht.

Es werden nun nicht nur die Totenphantasien Trakls durch Farbwörter im Hinblick auf das Gesamtwerk ambivalent ausgestaltet, sondern auch das Todesbild in Trakls Lyrik.

⁷⁵ G.T., S.98. „Verwandlung des Bösen“ (1.Fassung), Z.31-32.

⁷⁶ Zu den häufigen Verbindung der blauen Farbe bei Trakl mit der Transzendenz siehe Kapitel 3.7.1. Blau.

⁷⁷ G.T., S.26. „An den Knaben Elis“, Z.2-3.

⁷⁸ Die dreizehnte Zeile des Gedichtes „An den Knaben Elis“ lautet: „O, wie lange bist, Elis, du verstorben.“ (G.T., S.26. „An den Knaben Elis“, Z.13).

⁷⁹ „Ein Dornenbusch tönt, / Wo deine mondenen Augen sind.“ (G.T., S.26. „An den Knaben Elis“, Z.11-12).

⁸⁰ „Laß, wenn deine Stirne leise blutet“. (G.T., S.26. „An den Knaben Elis“, Z.5).

So heißt es in dem „Dramenfragment“: „Bei der Mühle hat man heute die Leiche eines Knaben gefunden. Die Waisen des Dorfes sangen seine schwarze Verwesung.“⁸¹ Das Farbadjektiv schwarz assoziiert hier, daß der Leichnam schon in den Zustand völliger Verrottung übergegangen ist, d. h. das Farbwort schwarz beschwört hier den Tod als schreckliche Vernichtung irdischen Lebens. Ein graduell anderes Todesbild hingegen deutet sich in folgender Textstelle aus „Traum und Umnachtung“ an: „Am Abend ging er gerne über den verfallenen Friedhof und besah in dämmernder Kammer die Leichen, die grünen Flecken der Verwesung auf ihren schönen Händen.“⁸² Das Farbadjektiv grün läßt hier andeutungsweise anschaulich werden, daß die Leichen sich zu bemoosen beginnen, d. h. anfangen, in den vegetabilen Kreislauf von Tod und Leben einzugehen. Insofern manifestiert sich in dieser Farbmotivik ein anderes Todesverständnis: Der Tod als verborgener Beginn neuen Lebens, als Teil eines vitalen Naturkreislaufes. So gesehen tritt durch die Kombination des Motivwortes „Verwesung“ mit unterschiedlichen Farbadjektiven - betrachtet man das Gesamtwerk - eine doppelgesichtige, also ambivalente Todesauffassung zu Tage: Der Tod als furchtbare, endgültige Zerstörung irdischen Daseins zum einen, sowie der Tod als Neuanfang kryptischer Lebensprozesse zum anderen.

Untersucht man die Farbwörter im Gesamtwerk Trakls, so wird man feststellen, daß sich - wie Lühl-Wiese zutreffend konstatiert - „in vielen Fällen eine Verbindlichkeit in der Bedeutung der Farben aufweisen“⁸³ läßt, d. h. die Farben weisen oft eine Bedeutungsrichtung auf. „Häufig genug jedoch durchbricht der Dichter seine eigene Bedeutungsskala“⁸⁴, so daß insgesamt betrachtet zumindest sekundär ein ambivalenter Bedeutungskreis für die meisten Farben entsteht.⁸⁵

Nimmt man z. B. die Farbe Blau, so ist sie bei Trakl oft die Farbe des Himmlischen, der Transzendenz, des Göttlichen. Da „neigt“ in „Helian“ der „stille Gott“ „die blauen

⁸¹ G.T., S.455. „Dramenfragment“ (1.Fassung), Z.5-6.

⁸² Ebd., S.145. „Traum und Umnachtung“, Z.9-11.

⁸³ Brigitte Lühl-Wiese: Georg Trakl - Der blaue Reiter. Form- und Farbstrukturen in Dichtung und Malerei des Expressionismus. Diss. Münster, 1963. S.111.

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Wenn hier davon gesprochen wird, daß die meisten Farbwörter bei Trakl im Blick auf das Gesamtwerk eine ambivalente Semantik zeigen, so sind damit vor allem die Farben Blau, Weiß, Silber, Purpur bzw. Rot und Grün gemeint. Demgegenüber gibt es aber auch einzelne in ihrer Aussagerichtung eindeutige Farbwörter: nämlich Gold und Grau. (Siehe dazu ausführlich Kapitel 3.7 Die Farbwörter und die Todes- und Totenmotivik.) Dies hebt jedoch die ambivalente Wirkung der Farbwörter auf die Semantik der Bildmotive im Gesamtwerk nicht auf, denn zwei gegensätzliche Farbwörter verbunden mit dem gleichen Motivwort erzeugen im Querschnitt durch das Gesamtwerk wieder eine ambivalente Bedeutung desselben.

Lider“ über den „Enkel“⁸⁶, da „öffnet sich“ in dem Gedicht „Am Rand eines alten Brunnens“ „ein blaues Tabernakel“⁸⁷, da taucht immer wieder das Motiv der „blauen Blume“⁸⁸ in Trakls Gedichten auf.

Dementgegen gibt es jedoch einige wenige Stellen in Trakls Werk, in denen das Blau als Farbe des Todes, der Verwesung und des Schimmels gebraucht wird. So heißt es in dem Gedicht „Die Verfluchten“: „Am Abend säumt die Pest ihr blau Gewand“.⁸⁹ Hiermit korrespondierend, steht in „Drei Blicke in einen Opal“ die Zeile: „In blauem Schleim und Schleiern tanzt des Greisen Frau“⁹⁰, dabei weckt das Motivbild des „blauen Schleims“ unwillkürlich die Assoziation an Schimmel.

Mit dieser sekundären Bedeutung des Blauen bei Trakl im Gedächtnis werden auch andere Textstellen ambivalent, beispielsweise folgendes mit der Farbe Blau näher bestimmtes Bildmotiv aus dem Requiem „An einen Frühverstorbenen“: „Jener aber ging die steinernen Stufen des Mönchsbergs hinab, / Ein blaues Lächeln im Antlitz und seltsam verpuppt / In seine stillere Kindheit und starb.“⁹¹ Ist nun das blaue Lächeln im Antlitz ein Zeichen der Verklärung, der beginnenden Transzendierung des Todgeweihten? Oder steht das blaue Antlitz direkt als blaue Lippen verstanden für das tödliche Erkalten des Sterbenden? Versinnbildlicht es möglicherweise sogar beides zugleich? Selbst wenn letzteres zutrifft, stellt die Doppeldeutigkeit dieser Farbangabe für Trakl Todesauffassung keinen verwirrenden Widerspruch dar: Der Tod und die Transzendenz liegen eben bei Trakl nah beieinander: Der Tod als Erkaltung und Verwesung des Körpers kann durchaus gleichzeitig mit der Transzendierung der Seele des Sterbenden einhergehen.

Blau tritt also bei Trakl nicht - wie Lühl-Wiese meint – „in ausnahmslos positiver Bedeutung“⁹² als „Farbe des Geistes“⁹³ auf, sondern insgesamt gesehen zwar primär als Transzendenzfarbe, sekundär aber auch als Verwesungskolorit.

Was über die primär eindeutige, sekundär aber ambivalente Bedeutung der Farbe Blau im Verhältnis zur Todes- und Totenthematik ausgeführt wurde, gilt in strukturell

⁸⁶ G.T., S.73. „Helian“, Z.92-94.

⁸⁷ Ebd., S.308. „Am Rand eines alten Brunnens“ (2.Fassung), Z.8.

⁸⁸ Zum Motiv der blauen Blume bei Trakl siehe z. B. folgende Textstellen: 1) G.T. ... S.117. „An einen Frühverstorbenen“, Z.21. 2) ebd. ... S.120. „Verklärung“, Z.17. 3) ebd. ... S.315. „Am Abend“, Z.9. 4) ebd. ... S.316. „Gericht“, Z.7.

⁸⁹ G.T., S.103. „Die Verfluchten“, Z.16.

⁹⁰ Ebd., S.66. „Drei Blicke in einen Opal“, Z.21.

⁹¹ Ebd., S.117. „An einen Frühverstorbenen“, Z.7-9.

⁹² Lühl-Wiese, S.121.

⁹³ Ebd., S.132.

ähnlicher Weise auch für die Farben Weiß, Silber, Grün und Purpur bzw. Rot in ihrer Wirkung auf die Todes- und Verstorbenenmotivik.⁹⁴ Es läßt sich demnach zusammenfassen: Der in sich sekundär zumindest ambivalenten Bedeutung der einzelnen Farbwörter entspricht das ambivalente Todes- und Totenbild in Trakls Lyrik. Hinter Trakls Annäherung seiner Dichtung an die Malerei durch den ständigen Gebrauch von Farbwörtern steht somit keine allegorisch eindeutige, definitorische Farbenlehre, vielmehr gebraucht Trakl die Mehrdeutigkeit evozierenden Farbwörter, um sein von einer alles bestimmenden Ambivalenz geprägtes Weltempfinden zum Ausdruck zu bringen, und das heißt eben auch seine mehrdeutige Todesauffassung und seine ambivalenten Totenphantasien.

Wie wirken nun also die Farbwörter auf die Deutbarkeit der Todes- und Verstorbenenmotive? Die Ambivalenz der Bildmotive durch ihre Kombination mit unterschiedlichen Farbwörtern sowie die sekundäre Mehrdeutigkeit der Farbwörter im Gesamtwerk tragen wesentlich zum Deutungswiderstand der Lyrik Trakls gegen eingleisige, allegorisch eindeutige Auslegungen bei, fordern stattdessen geradezu ein auf ambivalente Bedeutung angelegtes, multiperspektivisches Interpretieren.

Von zentraler Bedeutung für die strukturelle Wirkung der Farbwörter auf die Todes- und Totenmotivik ist abgesehen von ihrer Ambivalenz auch deren ansatzweise Mimesis einerseits und deren surreale Abstrahierung andererseits. Als ansatzweise mimetisch läßt sich z. B. das Farbmotiv „die grüne Verwesung des Fleisches“⁹⁵ in dem Requiem „An einen Frühverstorbenen“ charakterisieren, denn hier wird auf einen realen Vorgang Bezug genommen, nämlich darauf, daß bei der Verrottung einer Leiche in der Natur sich dieselbe irgendwann mit Moos usw. überzieht. Als surreal abstrahiert hingegen sollte man das Koloritmotiv „das silberne Antlitz des <toten> Freundes“⁹⁶ in demselben Gedicht bezeichnen, denn mit der Silberfärbung des Antlitzes deutet Trakl an, daß hier nicht der Kopf des Leichnams gemeint ist, sondern die weiterexistierende Seele des Frühverstorbenen. Wie Lühl-Wiese richtig feststellt wird bei Trakl oft „von der optischen und sinnlichen Qualität der Farbe ganz oder teilweise abstrahiert. Damit öffnen sich ganz neue und mannigfaltige Wege des Gebrauchs.“⁹⁷ Es „kann die Farbe zum Ausdruck von Sachverhalten und Erfahrungen verwendet werden, die außerhalb

⁹⁴ Siehe Kapitel 3.7 Die Farbwörter und die Todes- und Totenmotivik.

⁹⁵ G.T., S.117. „An einen Frühverstorbenen“, Z.12-14.

⁹⁶ Ebd., Z.7-11.

⁹⁷ Lühl-Wiese, S.116.

der Sphäre sinnlicher Wahrnehmbarkeit liegen“⁹⁸. Während also die noch ansatzweise mimetischen Farbwörter Trakls den Realitätsbezug seiner Todesmotivik gewährleisten, eröffnen die surreal abstrahierenden Koloritwörter die transzendierende Dimension seiner Verstorbenenphantasien.

⁹⁸ Ebd.

Vorbemerkung zum Gebrauch der verschiedenen Traklausgaben im folgenden Kapitel

Der Nachweis der Textzitate erfolgt nach der historisch-kritischen Ausgabe von Walther Killy und Hans Szklenar (erschienen 1969, 2. ergänzte Auflage 1987), da die neueste historisch-kritische Ausgabe von Eberhard Sauermaun und Hermann Zwerschina, die sogenannte Innsbrucker Ausgabe (die bisherigen Bände erschienen 1995, 1998 u. 2000) insofern noch keine vollständige Edition von Trakls Gesamtwerk bietet, als Band I dieser Ausgabe noch nicht vorliegt. Berücksichtigt wird die Innsbrucker Ausgabe aber trotzdem, indem die Textnachweise der verschiedenen Entstehungsstufen, d. h. Textstufen der Traklgedichte nach deren Edition zitiert werden. (Killy und Szklenar weisen zwar die Entstehungsvarianten der Traklgedichte auch editorisch nach - nämlich in einem Apparatanhang - d. h. im zweiten Band ihrer Ausgabe; die Innsbrucker Ausgabe hingegen tut das übersichtlicher, besser dargestellt und dadurch philologisch griffiger, indem sie die Entstehungsstufen der Traklgedichte, d. h. die von ihr so benannten Textstufen, vollständig wie eigene Gedichte abdruckt und nicht nur wie Killy / Szklenar die Abweichungen der Entstehungsstufen von der endgültigen Textfassung gesondert ediert.)

Im weiteren folgt bei der Bezeichnung der Textstufen gemäß der Innsbrucker Ausgabe nach der Angabe der Numerierung der jeweiligen Textstufe eine hier im Haupttext in Klammern gesetzte Sigle, die anzeigt, ob es sich bei dieser Textstufe um einen handschriftlichen Text Trakls, um ein Typoskript Trakls, um einen von ihm autorisierten Druck usw. handelt. Dabei steht H für einen von Trakl mit eigener Hand geschriebenen, T für einen von Trakl mit Maschine getippten Text, D für einen von ihm autorisierten Druck, h für einen von einer fremden Person mit Hand abgeschrieben, t für einen von einer fremden Person mit Maschine abgetippten Trakltext, und d für einen nicht von Trakl autorisierten Druck.¹

¹ Nachweis der Siglen in der Innsbrucker Ausgabe: Georg Trakl: Sämtliche Werke und Briefwechsel. Innsbrucker Ausgabe. Band 2: Dichtungen Sommer 1912 bis Frühjahr 1913, hrsg. v. Hermann Zwerschina in Zusammenarbeit mit Eberhard Sauermaun. Frankfurt a.M., 1995. (Von jetzt an abgekürzt als I.A.2). S.7.

3. Quersumme der Todes- und Totenmotive – geordnet nach Motivgruppen

3.1 Die doppelgesichtige Grundform von Trakls Todesbild

3.1.1 Der Tod personifiziert als Knochenmann oder Charon

Man findet da zunächst als Personifikation eines nur negativen Todesbildes das Gerippe, den leblosen Knochenmann, der mitten im irdischen Leben unheimlich und erschreckend auftaucht: der Tod als äußerster, negativer Gegensatz zu allem Lebendigen. So heißt es in „Traum und Umnachtung“: „Weh des Abends am Fenster, da aus purpurnen Blumen, ein gräulich Gerippe, der Tod trat.“² Gerade das Motiv der purpurnen Blumen als blühende Pflanze, als lebendiges Naturmotiv verstärkt hier kontrastiv die leblose, negative Personifikation des Todes.³

Der Knochenmann kann aber auch doppeldeutig in Erscheinung treten, wie die Schlußzeilen von „Sommersonate“ zeigen: „Und bekränzt von Laub und Beeren / Siehst du unter dunklen Föhren / grinsend ein Gerippe geigen.“⁴ Zum einen versinnbildlicht das geigende Gerippe, bekränzt mit Laub und Beeren, vor allem, daß der Tod überall inmitten der lebendigen Natur lauert. Eine zweite sekundäre Aussage deutet sich aber ebenso an: Das Motiv des mit Laub und Beeren bekränzten Knochenmannes läßt sich nämlich auch als Bild für die Entgrenzung der Gegensätze von Tod und Leben verstehen, d. h. dafür, daß der Tod in den Lebenskreislauf der Natur eingebunden ist.⁵

Eine nur negative Personifikation des Todes ist folgende dem Höllenschiffer Charon verwandte Gestalt aus einem titellosen Gedicht: „Und knöchern grinst der Tod im schwarzen Nachen.“⁶ Der Tod als grinsender, d. h. sadistisch lächelnder, infernalischer Vernichter irdischen Lebens, der Tod als schreckliches Ende der irdischen Existenz und als Beginn einer Höllenfahrt.

² G.T., S. 148. „Traum und Umnachtung“, Z.32-33.

³ Eine weitere Textstelle, in der sich die Personifikation des Todes als Knochenman andeutet: G.T., S.455. „Dramenfragment“ (1.Fassung), Z.22-24.

⁴ G.T., S.269. „Sommersonate“, Z.16-17.

⁵ Siehe Kapitel 3.9.2 Der Tod als Teil des Naturkreislaufes.

⁶ G.T., S.312. Titellooses Gedicht (Nachlaß), Z.32-33.

Auffällig dabei ist, daß der Tod als Personifikation in Trakls Gesamtwerk nur insgesamt sechsmal auftritt (dreimal als Gerippe, einmal als Charon, zweimal als schwarzer Engel⁷), allem Anschein nach, weil die Todesverfallenheit alles irdischen Lebens durch Adjektive wie verwesend, verfallen, erstorben, knöchern, wächsern usw. und ähnliche Substantive sowie Verben so gegenwärtig ist, daß es oft keiner allegorischen Personifikationen des Todes mehr bedarf.

3.1.2 Das Motiv der schwarzen Verwesung

Neben der Personifikation des Knochenmannes und des Höllenschiffers Charon gibt es als eine andere Manifestation eines nur negativen Todesbildes das Motiv der schwarzen Verwesung, der Verwesung ohne neue Lebenskeime. So steht im „Dramenfragment“ folgende Textstelle: „Bei der Mühle hat man heute die Leiche eines Knaben gefunden. Die Waisen sangen seine schwarze Verwesung. Die roten Fische haben seine Augen gefressen und ein Tier den silbernen Leib zerfleischt. Das blaue Wasser hat einen Kranz von Nesseln und wildem Dorn in seine dunklen Locken geflochten.“⁸ Die „schwarze Verwesung“ verbildlicht hier den Tod als endgültige Vernichtung und Zersetzung irdischen Lebens.⁹

Läßt man das Bild, wie „das blaue Wasser“ „einen Kranz von Nesseln und wildem Dorn“ in die „dunklen Locken“ der „Leiche“ des „Knaben“ „geflochten“ „hat“, auf sich wirken, so deutet sich zumindest in einer Nuance ein anderes Todesbild an: Der Tod nicht nur als Zersetzer des irdischen Lebens, sondern auch der Tod als Eingehen des gestorbenen Menschen in die Natur, in den Kreislauf von Werden und Vergehen.¹⁰ Es wird wiederum - wie schon bei dem Motiv des bekränzten Knochenmannes - deutlich: Die Mehrdeutigkeit des Todesbildes bei Trakl entsteht nicht nur durch den Gegensatz von Textstellen mit einem negativen Todesbild hier und einer positiven Todesdarstellung dort, sondern manifestiert sich auch in schon für sich allein gesehen ambivalenten Todesmotiven.

⁷ Siehe Kapitel 3.11.1 Der Tod als schwarzer Engel.

⁸ G.T., S.455. „Dramenfragment“ (1.Fassung), Z.5-8.

⁹ In diesem Sinne schreibt auch Feilecker: „Schwarze Verwesung ist das Ende allen irdischen Seins.“ (Feilecker, S.84). Sie bezieht sich damit auf eine - in dieser Arbeit schon früher zitierte - Textstelle aus „Grodek“, wo es heißt: „Alle Strassen münden in schwarzer Verwesung.“ (G.T., S.167. „Grodek“ (2.Fassung), Z.11).

¹⁰ Siehe Kapitel 3.9.2 Der Tod als Teil des Naturkreislaufes.

3.1.3 Der Tod als Erlösung, als Transzendierung

Im Sinne eines primär positiven Todesbildes hingegen entdeckt man in Trakls Werk Textstellen, die den Tod als Erlösungsprozeß, als Transzendierung des Menschen darstellen, „als“ - wie es Feilecker formuliert - „Tor zur Erlösung und Verklärung“¹¹. So heißt es in „Heimkehr“: „Aber in goldener Stille / Wohnt das trunkene Herz / Seines erhabenen Todes voll.“¹² Die nähere Bestimmung des Wortes Tod durch das Adjektiv „erhaben“ und das Farbmotiv der „goldenen Stille“ - also durch das Motiv eines kontemplativen Stille-Werdens, assoziiert mit der heiligen, transzendierenden Farbe Gold¹³ - beides zusammen läßt anschaulich werden: der Tod ist hier nicht die furchtbare Zerstörung menschlichen Lebens, vielmehr versetzt der Tod den Menschen in einen Zustand der Erhabenheit, er transzendiert dessen Seele, „sein trunkenes Herz“.

Parallel dazu findet sich in „Anif“ folgender Ausruf: „Weh, ihr goldenen Schauer / Des Todes, / Da die Seele kühlere Blüten träumt.“¹⁴ Das Motiv der „goldenen Schauer des Todes“, der transzendierenden, inneren Erschütterung im Prozeß der Agonie zeigt den Tod als Erlösungsvorgang, in dem „die Seele kühlere Blüten träumt“, in dem sich die Seele transzendierend entfaltet.

In der Textstufe 1 (H) von „Anif“ steht erst „schönere“, dann „heilige“ und schließlich „kühlere Blüten“¹⁵. Trakls Intention, hier die Darstellung des Todes als Erlösungsvorgang wieder indirekt negativierend und damit insgesamt ambiguisierend abzuschattieren, zeigt sich deutlich erkennbar.

Vergegenwärtigt man sich dann noch den in allen Textstufen gleichen Satz vor diesem Ausruf, so wird die gesamte Strophe unmißverständlich doppeldeutig; da steht nämlich die düstere Aussage: „Groß ist die Schuld des Geborenen.“¹⁶ Führt man sich darüber hinaus noch vor Augen, daß der betreffende Ausruf nicht mit dem bei Trakl ebenso häufigen staunenden O, sondern mit einem klagenden Weh-Ruf beginnt, so zeichnet sich folgendes ab: Das Bild der „goldenen Schauer des Todes“ zeigt den Todesprozeß

¹¹ Feilecker, S.52.

¹² G.T., S.342. „Heimkehr“, Z.27-29.

¹³ Die Farbangabe golden ist bei Trakl fast immer mit Heiligkeit oder Transzendenz verbunden. (Siehe Kapitel 3.7.3 Gold).

¹⁴ G.T., S.114. „Anif“, Z.17-19.

¹⁵ Georg Trakl: Sämtliche Werke und Briefwechsel. Innsbrucker Ausgabe. Band 3: Dichtungen Sommer 1913 bis Herbst 1913, hrsg. v. Eberhard Sauermann in Zusammenarbeit mit Hermann Zwerschina. Frankfurt a. M., Basel, 1998. (Ab jetzt abgekürzt als I.A.3). S.330, „Anif“, Textstufe 1 H, Z.3. / Letztere Umänderung („kühlere Blüten“) wird dann auch durch die folgenden Textstufen bis in die endgültige Textstufe 5 D übernommen. (I.A.3 S.331. „Anif“, Textstufe 5 D, Z.16-18).

¹⁶ Ebd., Z.17.

zwar als Erlösungsvorgang, aber trotzdem als zu beklagende, leidvolle Metamorphose, die z. T. im Sinne christlicher Theologie „die Schuld des Geborenen“, die Erbsünde durch Leiden aufhebt.¹⁷

Betrachtet man das doppelgesichtige Todesbild bei Trakl insgesamt, läßt sich konstatieren: Einerseits ist Trakls Todesauffassung, insofern sie den Tod als schreckliche Vernichtung irdischen Lebens darstellt, von einem schonungslosen, nichts beschönigenden Realismus gekennzeichnet, einem Realismus, dem es fern liegt - wie Feilecker schreibt - „die Wirklichkeit des Todes mit einer falschen <d. h. naiv tröstenden> Spiritualisierung zu umkleiden“¹⁸. Andererseits kommt trotzdem in Trakls positivem Todesverständnis - der Tod als Erlösungsprozeß - ein antimaterialistischer Transzendentalismus zum Ausdruck. Dabei verhindert der Realismus von Trakls Todesbild, daß seine religiöse Todesauffassung naiv tröstend wird, und gleichzeitig bewahrt Trakls transzendierendes Todesverständnis den Realismus seines negativen Todesbildes davor, materialistisch zu werden. Die Ambiguität von Trakls Todesauffassung schützt sein Todesbild davor in problematischer Weise einseitig zu werden und ermöglicht trotzdem eine in sich polare bis paradoxe Todesdarstellung im Gesamtwerk.

3.2 Das ambivalente Todesbild in seiner Wirkung auf andere wichtige Motive

3.2.1 Der Tod und das Motiv der Kindheit

Im Zusammenhang mit der positiven Todesauffassung - Tod als Erlösungsvorgang - wird in „An einen Frühverstorbenen“ die Vorstufe zum unmittelbaren Prozeß des Sterbens als „stillere Kindheit“ bezeichnet: „Jener aber ging die steinernen Stufen des Mönchsbergs hinab, / Ein blaues Lächeln im Antlitz und seltsam verpuppt / In seine stillere Kindheit und starb“.¹⁹ Der Weg in den Tod wird hier somit als Hinführung in die „stillere Kindheit“, in einen Zustand innerer, kindlicher Reinheit und stiller

¹⁷ Weitere Textstellen, in denen ein ambivalentes, jedoch stärker positives Todesbild zu Tage tritt, nämlich der Tod als 'Versöhnung', zugleich aber auch als Allmacht, die selbst Gott ergreift (G.T., S.63. „Im Dorf“, Z.9-10), oder der Tod als Verklärung und gleichzeitig als Vereinsamung (ebd., S.278. „Märchen“, Z.10-12), sowie der Tod als Abstieg in die Unterwelt und als Transzensus (ebd., S.423. „Gedichtkomplex“ (I), Z.55).

¹⁸ Feilecker, S.86.

¹⁹ G.T., S.117. „An einen Frühverstorbenen“, Z.7-9.

Kontemplation beschrieben, der „Tod“ als „Heimkehr in die Zeit der Kindheit“²⁰ wie Feilecker zutreffend formuliert. Daß diese Heimkehr in eine ideale Kindlichkeit, die sich im Vorfeld des Sterbens ereignet, indirekt einen Transzendierungsvorgang darstellt, legen das Motiv vom Hinabsteigen des Mönchsbergs, als Bild für den Wohnort gottgeweihter Menschen²¹, und das Bild des blauen Lächelns, des Verklärt-Werdens des Gesichts durch die Farbe der Transzendenz nahe.²²

Ganz im Gegensatz dazu verbindet Trakl in „Vorhölle“ das Motiv der Kindheit mit Verfall und einem negativen Todesbild: „In kühlen Zimmern ohne Sinn / Modert Gerät, mit knöchernen Händen / Tastet im Blau nach Märchen / Unheilige Kindheit“.²³ Das Bildmotiv des ‚modernden‘ „Geräts“ und vor allem die „knöchernen Hände“, die den Tod als Knochenmann assoziieren, lassen folgendes anschaulich werden: Die Allmacht des Todes als Verfall ergreift selbst die Kindheit, die Zeit des Heranwachsens, macht die Kindheit zur „unheiligen Kindheit“.²⁴

Das doppelgesichtige Todesbild bei Trakl - Der Tod als Erlösung, der Tod als Verfall - führt also zu einer ambivalenten Beziehung zwischen dem Motiv des Todes und dem der Kindheit: Hier der Beginn des Sterbeprozesses als „stillere Kindheit“, als Zustand reiner, kontemplativer Kindlichkeit, dort die dem Tod morbide verfallene „unheilige Kindheit“.

²⁰ Feilecker, S.120.

Feilecker schreibt dies zwar in Bezug auf das Gedicht „Heimkehr“ G.T., S.162. „Die Heimkehr“ (2.Fassung), Z.9-10 u. Z.22), die Formulierung kann aber auch auf die Textstelle aus „An einen Frühverstorbenen“ angewendet werden, da hier wie dort die gleiche Grundvorstellung - der Tod als Kindheit - vorliegt.

²¹ Wie die Innsbrucker Ausgabe richtig feststellt, ist der „Mönchsberg“ ein „Berg in der Stadt Salzburg“. (I.A.3 S.395. Einzelstellen-Erläuterung zu „An einen Frühverstorbenen“, Textstufe 1 H, Z.6). Trotzdem ist das Motiv des ‚Mönchsbergs‘ auch metaphorisch zu verstehen, da der Mönch eine wichtige, immer wiederkehrende Figur in Trakls Bilderwelt darstellt. (Siehe dazu Kapitel 3.10.2.4 Der verwesende oder verstorbene Mönch und die verklärte Mönchin).

²² Bei genauerem Hinsehen erweist sich diese Textstelle aber auch schon wieder im Sinne einer sekundären Bedeutungsnuance als ambivalent. Die „Stufen des Mönchsbergs“ sind nämlich „steinern“, also leblose, tote Natur und das „blaue Lächeln im Antlitz“ kann man auch als blaue, tödlich erkaltende Lippen verstehen. Dabei gilt es zu beachten: Die positive Hauptbedeutung - der Tod als Verklärungsvorgang der Seele - und die negative Sekundärbedeutung - der Tod als schreckliches Erkalten des Körpers - schließen sich für Trakl nicht aus, stellen keinen Widerspruch dar, da beide Prozesse gleichzeitig von statten gehen können.

²³ G.T., S.132. „Vorhölle“, Z.24 - 27.

²⁴ Weitere Textstellen, in denen ein negatives oder zumindest ambivalentes Todesmotiv mit dem Kindheitsmotiv verbunden wird:

Einmal im Sinne eines negativen Kindheitsbildes: G.T., S.319. „Wind, weiße Stimme, die an des Trunkenen Schläfe flüstert ...“, Z.16.

Ein anderesmal im Sinne eines positiven Kindheitsbild, aber zugleich eines negativen Todesbildes: G.T., S.330, „An Johanna“, Z.26-29

3.2.2 Der Tod und die Angst

Das ambivalente Todesbild bei Trakl bewirkt auch, daß das Todesmotivs mit dem Motiv der Angst gegensätzlich verbunden wird. So heißt es einerseits in „Das Herz“: „O dunkle Angst / Des Todes, so das Gold / In grauer Wolke starb.“²⁵ Die Angst vor den Schrecken des Todes - verstanden als Verwesung und Vernichtung irdischen Lebens - läßt Gold als die Farbe der Heiligkeit erlöschen, ‚sterben‘ und graue Hoffnungslosigkeit entstehen, die Todesangst verdunkelt die Wahrnehmbarkeit der Transzendenz und löst einen Zustand von hoffnungsloser Transzendenzferne und Todesverfallenheit²⁶ aus.

Andererseits findet sich jedoch in „Offenbarung und Untergang“ folgende Textstelle: „Sprachlos lag ich unter alten Weiden und es war der blaue Himmel hoch über mir und voll Sternen; und da ich anschauend hinstarb, starben Angst und der Schmerzen tiefster in mir“²⁷. Das Sterben im Angesicht des Sternenhimmels, also in Transzendenznähe, führt dazu, daß die Angst selber im Todesprozeß ‚stirbt‘, also überwunden wird.

Der Gegensatz könnte somit kaum stärker sein: Hier das Sterben in Transzendenznähe als Erlösung von allen irdischen Ängsten und Schmerzen, dort die Todesangst als Ursache hoffnungsloser Transzendenzferne.

3.2.3 Der Tod und die Schuld

Auch die Beziehung zwischen dem Motiv des Todes und dem der Schuld erweist sich bei genauerem Hinsehen als mehrdeutig: So findet sich in „Traum und Umnachtung“ folgender Satz: „Bitter ist der Tod, die Kost des Schuldbeladenen“.²⁸ Auf den ersten Blick entspricht diese Aussage anscheinend dem Pauluswort: Der Tod ist der Sünde Sold. Der Tod ist für Trakl also auch die Folge der Schuld.²⁹ Angesichts dessen behauptet Feilecker nun, daß der Tod bei Trakl ganz im Sinne christlich-kirchlicher Dogmatik als „Strafe“ für die „Urschuld des Menschengeschlechts“³⁰ geschildert wird. Das Wort Strafe kommt aber in Trakls Werk nirgends im Zusammenhang mit dem Tod vor, was eine Anwendung dieses Begriffes mehr als problematisch macht.

²⁵ G. T., S.154. „Das Herz“, Z.2-5. Zwei weitere Stellen, wo negative Todesangst motivisch auftaucht: 1) G.T., S.421. „Gedichtkomplexe“, Z.2-3. 2) G.T., S.163. „Klage“, Z.7-8.

²⁶ In den folgenden Zeilen ist von „faulen Eingeweide und Fleisch“ in den „Körben“ „armer Frauen“ „am Schlachthof“ (G.T., S.154. „Das Herz“, Z.6-11) die Rede, also von Verwesung und Todesverfallenheit.

²⁷ G.T., S.170. „Offenbarung und Untergang“, Z.58 - 60.

²⁸ Ebd., S.150. „Traum und Umnachtung“, Z.95-96.

²⁹ Dementsprechend stellt auch Feilecker fest: „Der Tod tritt“ bei Trakl „den Schuldigen an als letzte bittere Folge der Schuld.“ (Feilecker, S.71).

³⁰ Feilecker, S.55.

Statt nur negativ von Strafe zu sprechen, heißt es vielmehr im Sinne eines ambivalenten Zusammenhangs zwischen Tod und Schuld in „Passion“: „Weh, des Geborenen, daß er stürbe, / Eh er die glühende Frucht, / Die bittere der Schuld genossen.“³¹ Die Schuld wird hier mit einer bitteren Frucht verglichen, die man vor dem Tod genossen haben muß, die Schuld somit als bittere, leidvolle und doch zu genießende, stärkende, vielleicht schon reinigende Nahrung für den sterblichen Menschen.

In der Textstufe 1 (H) des Gedichts „Wenn silbern Orpheus ...“, das zwar keine Textstufe, wohl aber eine Vorstufe zu dem Gedicht „Passion“ darstellt³², heißt es zunächst „die purpurne Frucht“³³, was dann in Textstufe 1 (T) von „Passion“ zu „die glühende Frucht“³⁴ umgeändert wird. Trakl hat offenbar beabsichtigt, die leuchtende Farbigkeit des Fruchtmotivs noch zu steigern, um die partielle Positivität des Bildes zu unterstreichen, d. h. die Schuld als z.T. positive Todesvorbereitung darzustellen.

So betrachtet erscheint einerseits - durchaus im Sinne christlicher Theologie - der leidvolle Tod als die bittere, negative Konsequenz des Schuldig-Werdens, andererseits jedoch stellt die Schuld - christlich-kirchliche Vorstellungen ambivalent weiterentwickelnd - eine unumgängliche, notwendige und damit wieder indirekt positive Vorbereitung auf den Tod dar.³⁵

³¹ G.T., S.392. „Passion“ (1.Fassung), Z.11-13.

³² Auch wenn die Innsbrucker Ausgabe mit überzeugenden Argumenten nachweist, daß der Gedichtentwurf „Wenn silbern Orpheus ...“ nicht von vorneherein als 1.Teil des Gedichts „Passion“ konzipiert wurde wie Killy / Szklénar noch annahmen (siehe dazu: I.A.4.1, S.77), legen es die partielle Identität des Textbestandes und die Vorläufigkeit der Niederschrift (ein vielfach überschriebener handschriftlicher Entwurf) nahe, in dem Gedicht „Wenn silbern Orpheus ...“ eine Vorstufe zu „Passion“ zu sehen.

³³ Georg Trakl: Sämtliche Werke und Briefwechsel. Innsbrucker Ausgabe. Band 4.1. Dichtungen Winter 1913/1914 bis Herbst 1914, hrsg. v. Eberhard Sauermann in Zusammenarbeit mit Hermann Zwerschina. Frankfurt a. M. Basel 2000. (Ab jetzt abgekürzt als I.A.4.1). S.86. „Wenn silbern Orpheus...“, Textstufe 1 H, Z.11.

³⁴ I.A.4.1., S.116. „Passion“, Textstufe 1 T, Z.11. / Diese Änderung wird dann durch die folgenden Textstufen bis zur vorläufig endgültigen Textstufe 4 D beibehalten. (I.A.4.1, S.119. „Passion“, Textstufe 4 D, Z.11). Die Textstufe 4 D stellt insofern eine vorläufig endgültige Textstufe dar, als sie in dieser Fassung im „Brenner“ gedruckt wird und sich wesentlich von Textstufe 7 H, 8 H und vor allem der letzten Textstufe 9 D, die dann in „Sebastian im Traum“ veröffentlicht wird, unterscheidet. (Siehe zur Textgeschichte des Gedichts „Passion“ I.A.4.1, S.107.) So wird u.a. auf den Textstufen 7 H, 8 H und 9 D die gesamte hier thematisierte Strophe: „Weh, des Gebornen, daß er stürbe, / Eh er die glühende Frucht, / Die bittere der Schuld genossen.“ Einfach weggelassen. (Killy / Szklénar edieren in ihrer Ausgabe auch Textstufe 4 D als „Passion“ 1. Fassung (G.T., S.392) und Textstufe 9 D als „Passion“ 3. Fassung (G.T., S.125). (Textstufe 6 H wird als „Passion“ 2. Fassung (G.T., S.395) herausgegeben.)

³⁵ Damit teilweise korrespondierend formuliert Feilecker: „Der Mensch bewegt sich unter der Last seiner Schuld, um in dieser Schuldbejahung den Weg durch das ... Tor des Todes ... zur Erlösung zu gehen.“ (Feilecker, S.30).

Eine weitere Textstelle, in der Tod und Schuld zugleich negativ wie positiv miteinander verbunden werden findet sich in: G.T., S.114. „Anif“, Z.17-19.

Im Kontrast zur Darstellung des Todes als bittere, aber notwendige Folge der Schuld gibt es bei Trakl paradoxerweise andererseits das Motiv, daß schuldlose, reine Menschen und verklärte Abgeschiedene leiden und sterben. So wird der paradiesisch unschuldige, gott- und naturnahe Kaspar Hauser ermordet³⁶, so muß Helian, in dessen Name sich Heliand - eine mittelalterliche Bezeichnung für Christus - und der antike Sonnengott Helios kreuzt³⁷, dort, „wo ... die Schatten der Ahnen stehen“, ins „seufzende Dunkel“ „hinabsteigen“³⁸, so ‚blutet‘ der kosmisch verklärte Verstorbene Elis - womöglich tödlich verwundet - an der ‚Stirne‘, und es „ruft“ ihn eine „Amsel im schwarzen Wald“ in den „Untergang“³⁹, in das Miterleiden des Todes in der Natur. Es zeigt sich an diesem Zusammenhang von Tod und Schuld einerseits sowie von Sterben und Schuldlosigkeit andererseits beispielhaft, daß Trakls Todesmotivik nicht nur mehrdeutig, sondern sogar paradox gestaltet ist.

Feilecker geht in der Interpretation des Motivs der unschuldig Leidenden und Sterbenden noch weiter und spricht davon, daß „das Opfer der Schuldlosen ... Sühnewerk für gemeinsame Menschheitsschuld“⁴⁰ ist. Dieser Kausalzusammenhang läßt sich jedoch nirgends in Trakls Texten direkt nachweisen. Nur einmal im Gesamtwerk ist unmittelbar vom sühnenden Sterben, nämlich vom sühnenden Tod Christi die Rede⁴¹. Davon, daß Trakl den Sühnetod Christi zu einem Leitmotiv erhebt, das immer wieder mit den unschuldig sterbenden Gestalten wie Kaspar Hauser, Helian oder Elis verknüpft wird, kann also keineswegs gesprochen werden. So gesehen handelt es sich bei Feileckers Behauptung um die Projektion einer theologisierenden Vorstellung in die Bilderwelt Trakls.

3.2.4 Der Tod als Krankheit

Der Tod als Leiden manifestiert sich bei Trakl auch im Motiv der todbringenden Krankheit: Krankheit als leidvolles Hereinragen des Todes in das irdische Leben. So heißt es in „Romanze zur Nacht“: „Die Kranken Todesgrauen packt.“⁴² Als ganz

³⁶ G.T., S.95. „Kaspar Hauser Lied“, Z.20-22.

³⁷ Zur Gestalt des Helian und dessen Namenssymbolik siehe ausführlicher Kapitel 3.11.5 Die verstorbene Schwester, der Abgeschiedene Elis und der sterbende Helian als Ersatzgötter.

³⁸ G.T., S.423. Gedichtkomplex I, Z.53-58.

³⁹ Ebd., S.373. „Elis“ (2.Fassung), Z.3-8.

⁴⁰ Feilecker, S.41.

⁴¹ G.T., S.334. „Bitte“ (An Luzifer 2.Fassung), Z.8-9.

⁴² G.T., S.16. „Romanze zur Nacht“, Z.11.

negatives Todesbild tritt auch in „Die Verfluchten“ die Personifikation der Pest als tödliche Seuche in Erscheinung: „Am Abend säumt die Pest ihr blau Gewand / ... ein Knabe legt die Stirn in ihre Hand. // Oft sinken ihre Lider böß und schwer / Des Kindes Hände rinnen durch ihr Haar / Und seine Tränen stürzen heiß und klar / in ihre Augenhöhlen schwarz und leer. // Ein Nest von scharlachfarbenen Schlangen bäumt / Sich trägt in ihrem aufgewühlten Schoß. / Die Hände lassen ein Erstorbenes los.“⁴³ Das Adjektiv „böß“, die teuflischen „Schlangen“ „in ihrem ... Schoß“ und der angedeutete Tod eines Kindes in ihren Armen machen anschaulich: Der Tod als Krankheit bedeutet hier nur negative Vernichtung menschlichen Lebens und hier sogar noch jungen Lebens.

44

Im Gegensatz dazu findet man in einem titellosen Gedicht Trakls folgende Textstelle: „Im Spiegel dunkler Gossen voll Verwesung / der Sterbenden hinseufzende Genesung / Und Engel die durch weiße Augen gehen / von Lidern düstert goldene Erlösung.“⁴⁵ Der Tod ist hier nicht als Krankheit das leidvolle Ende des irdischen Lebens, sondern im Gegenteil der „Sterbenden ... Genesung“. Nimmt man nun noch das Bild der „Engel, die durch weiße Augen gehen“ und das dementsprechende Motiv der „goldenen Erlösung“ hinzu, wird erkennbar: Das Sterben als „Genesung“ läßt den Todesprozeß zum Erlösungsvorgang werden. Die Textstufe 1 (H) dieses Gedichts zeigt, daß aus „Des Sterbenden hinseufzende Genesung“ „Der Sterbenden hinseufzende Genesung“⁴⁶ gemacht wurde. Die Umstellung von Singular zu Plural verdeutlicht Trakls Intention, diese Bildvorstellung zu generalisieren, läßt die Wichtigkeit dieser Darstellung des Todes als Genesung, d. h. als Erlösungsvorgang, für Trakl erkennbar werden.

Im Überblick betrachtet, entsteht wiederum ein zweigesichtiges Todesbild: Hier der Tod als todbringende Krankheit, als schreckliche Zerstörung menschlichen Lebens, dort der Tod als sinnbildlich zu verstehende Genesung von der tödlichen Krankheit, als beginnender Erlösungsprozeß, als Anfang einer Hinführung in die Transzendenz.⁴⁷

⁴³ Ebd., S.103-104. „Die Verfluchten“, Z.16 u. Z.20-26.

⁴⁴ Zwei weitere Stellen, in denen eine bestimmte Form von Krankheit, nämlich „Wahnsinn“ mit einem negativen Todesbild verbunden wird: 1) G.T., S.55. „Psalm“ (2.Fassung), Z.7. 2) Ebd., S.477. „Don Juans Tod“, Z.10.

⁴⁵ Ebd., S.301. Titellooses Gedicht (Nachlaß), Z.16-19.

⁴⁶ I.A.2, S.290. „Ein Teppich ...“, Textstufe 1 H, Z.17.

⁴⁷ Es gibt auch Textstellen, in denen das Motiv der Krankheit als „Aussatz“ oder „Wahnsinn“, ambivalent gebraucht wird d. h. einerseits als todbringender Schrecken, andererseits zugleich als Zeichen der Nähe zur Transzendenz: 1) G.T., S.72. „Helian“, Z.78-80. 2) Ebd., S.29. „Traum des Bösen“ (1.Fassung), Z.13-14.

3.2.5 Der Tod als Leiden und als Wollust

Das Todesbild wird bei Trakl auch dadurch ambivalent, daß der Tod zum einen als Leiden dargestellt wird und zum anderen aber mit dem Gegenteil dazu mit der Wollust, motivisch verknüpft wird. So heißt es einerseits beispielsweise in „An Johanna“: „Jeglichen Tod erleidet, / Die Nacht der bleiche Mensch.“⁴⁸ oder in einem titellosen Gedicht: „Stunde unendlicher Schwermut, / Als erlitt ich den Tod um dich.“⁴⁹

Andererseits findet sich in „Traum und Umnachtung“ der Ausruf: „O, Wollust des Todes. O, ihr Kinder eines dunklen Geschlechts“.⁵⁰ Dementsprechend entdeckt man in „Melancholie“ folgende Textstelle: „Des Todes ernste Düsternis bereiten / Nymphische Hände, an roten Brüsten saugen / Verfallne Lippen.“⁵¹ Diese Verflechtung der Todesthematik mit dem Begriff Wollust oder mit dem erotischen Motiv der „nymphischen Hände“, der „an roten Brüsten“ ‚saugenden‘ ‚verfallenen‘ „Lippen“ erzeugt Stimmungsbilder, in denen Wollust und Todessehnsucht ineinander verschwimmen⁵². Blickt man nun aber wieder auf die ambivalente Verknüpfung des Todes bei Trakl mit Leid ebenso wie mit Wollust kann man im Sinne einer positiven Doppeldeutigkeit der Traklschen Bilderwelt feststellen: Die gemeinsame Bezugnahme auf den Tod entdualisiert die Gegensätze von Leid und Wollust, der Tod wird somit als paradoxes Phänomen geschildert.

Es läßt sich also im Gesamtüberblick zusammenfassen: Trakl Todeslyrik ist keine lebensferne Todesschwärmerei, das Todesbild in seinen Gedichten setzt unmittelbar an den existenziellen Grundempfindungen des Menschen gegenüber dem Tod, wie Todessehnsucht und Todesangst, an.⁵³ Über die existenziellen Grundempfindungen

⁴⁸ G.T., S.330. „An Johanna“, Z.14-15.

⁴⁹ Ebd., S.321. Titellostes Gedicht (Nachlaß), Z.5-6.

Eine weitere Textstelle, in der Tod und Leiden miteinander verbunden werden: G.T., S.40. „In ein altes Stammbuch“, Z.8-9.

⁵⁰ G.T., S.149. „Traum und Umnachtung“, Z.90-91.

⁵¹ Ebd., S.35. „Melancholie“ (3. Fassung), Z.6-8.

⁵² Zwei weitere Stellen, in denen Todesmotive und das Wort Wollust oder angedeutete erotische Bilder miteinander verknüpft werden bzw. ineinander übergehen: 1) G.T., S.11. „Die Raben“, Z.12-13. 2) Ebd., S.126. „Siebengesang des Todes“, Z.8-9.

⁵³ An diesem Charakteristikum der Traklschen Todesmotivik, daß sie nämlich existenzielle Grundempfindungen des Menschen gegenüber dem Tod wie z. B. Todesangst thematisiert, hätte Heideggers Traklinterpretation gerade angesichts von Heideggers existenzialistischer Todesphilosophie in „Sein und Zeit“ ansetzen können, zumal auch der Begriff Angst in derselben eine entscheidende Rolle spielt. Leider projiziert Heidegger stattdessen in seiner Trakl-Deutung nur seine eigene Sprachphilosophie in Trakls Bilderwelt hinein. In Anbetracht dessen wird Heideggers Traklinterpretation in dieser Untersuchung etwa in Kapitel 4. Berechtigung und Problematik der höchst unterschiedlichen Deutungsansätze der Traklforschung überhaupt nicht behandelt. Während nämlich der christlichen, mythologischen, tiefenpsychologischen und psychoanalytischen Trakl-Deutung jeweils eine partielle Berechtigung zukommt, stellt Heideggers Traklkommentar einen philologisch unfruchtbaren, völlig

gegenüber dem Tod hinaus thematisieren Trakls Gedichte sogar direkt die äußeren Ereignisse im Prozeß des Sterbens wie Krankheit und Leiden sowie innerseelische Vorgänge im Kontext der Agonie wie Schuldgefühle und deren Aufhebung. Auffällig ist dabei, wie in Trakls Todesmotivik immer wieder das Prinzip der Ambivalenz auf eigentlich Negatives wie Angst, Krankheit oder Schuld angewandt wird, um diese an sich zunächst düsteren, bedrückenden Empfindungen bzw. Ereignisse im Zusammenhang mit dem Tod partiell zumindest wieder positiv werden zu lassen, umzuwandeln.

3.3 Die ambivalente Grundgestalt des Motivs der Verstorbenen

3.3.1 Die verklärten Abgeschiedenen

Dem Bild des Todes als Erlösungsvorgang entsprechend treten in Trakls Lyrik verklarte Verstorbene in Erscheinung, Tote, die offenbar durch den Tod als Erlösungsprozeß gegangen sind. So findet sich in „Abendland“ folgendes Motiv: „Wieder begegnet ein Totes / Im weißen Linnen / Und es fallen der Blüten / Viele über den Felsenpfad.“⁵⁴ Schon das weiße Linnen, dessen Farbe Reinheit assoziiert, deutet die Verklärtheit des hier auftauchenden Verstorbenen an. Hinzu tritt das Motiv der vielen Blüten, die über den Felsenpfad fallen: es blüht also, wo dieser Tote erscheint, in so reicher Fülle, daß die Blüten zu Boden regnen, die Natur verlebendigt sich und überdeckt die steinerne Unlebendigkeit des Felsenpfades.⁵⁵

Damit korrespondierend heißt es in „Elis“: „Ein Dornenbusch tönt, / Wo deine mondenen Augen sind./ O! wie lange bist Elis du verstorben.“⁵⁶ Das Motiv des Dornenbusches verbindet die Offenbarung Gottes im brennenden Dornenbusch mit dem schon lange verstorbenen Knaben⁵⁷ Elis und verklart somit dessen Epiphanie. Hinzu

narzißtischen Monolog Heideggers mit sich selbst dar. (Zu dieser narzißtischen Monologizität der Heideggerschen Trakl-Deutung siehe ausführlich: William H. Rey: Heidegger - Trakl: Einstimmiges Zwiegespräch. Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 30, 1956. S.89-136).

⁵⁴ G.T., S.404. „Abendland“ (2.Fassung), Z.46-49.

⁵⁵ Weitere Textstellen, in denen verklarte Abgeschiedene in Erscheinung treten: 1) G.T., S.407. „Abendland“ (2.Fassung), Z.120 -123. 2) Ebd., S.169. „Offenbarung und Untergang“, Z.45-46. 3) Ebd., S.170. „Offenbarung und Untergang“, Z.60-61. 4) Ebd., S.98. „Verwandlung des Bösen“ (2.Fassung), Z.31-32.

⁵⁶ G.T., S.373. „Elis“ (2. Fassung), Z.12-14.

⁵⁷ Siehe den Titel der allerersten Fassung: „An den Knaben Elis“. (G.T., S.26).

kommt, daß die zweite Bildbedeutung des tönenden Dornenbusches, das sphärenharmonische Erklingen des biblischen Naturmotivs, das verklarte Wesen des toten Elis zusätzlich unterstreicht. Darüber hinaus betont das Motiv von Elis' „mondernen Augen“ die kosmische Überhöhung dieses Verstorbenen. Analog dazu bestimmen arkadisch-idyllische Bildmotive den zweiten Teil der dreiteiligen Gedichtfolge „Elis“: Da spiegelt die „Bläue“ von Elis' „runden Augen“ den „Schlummer der Liebenden“⁵⁸, die vollkommene Harmonie in der irdischen Liebe entspricht Elis' Verklärtheit, der Verklärtheit seiner Augen in der Farbe der Transzendenz. Weiter „führt“ „ein guter Hirte“ „seine Herde am Waldsaum hin“, so daß es in der folgenden Zeile heißt: „O! wie gerecht, sind, Elis, alle deine Tage.“⁵⁹ Im Zeichen von Elis' Verklärtheit bestimmt paradiesische Harmonie die Beziehung zwischen Mensch und Tier; Schließlich wird Elis' „Herz“ „ein goldener Kahn“⁶⁰ genannt. Die Gleichsetzung von Elis' Herz mit dem goldenen Kahn, d. h. mit der Farbe der Heiligkeit deutet wieder auf die Verklärtheit des Verstorbenen Elis hin.

Auf der anderen Seite entdeckt man jedoch in den Elisgedichten ganz andere Motive: So „singt“ „die Amsel“ „im schwarzen Wald“ Elis' „Untergang“⁶¹, der Verstorbene muß also den Untergang, die Todesverfallenheit des schwarzen, abgestorbenen Waldes, der verfallenen Natur miterleben. Dementsprechend „blutet“ Elis' „Stirne“ „leise“⁶², der Tote leidet also an einer schmerzhaften, vielleicht tödlichen Wunde. Analog dazu ist im dritten Teil der Elisgedichte in einer solchen Weise von einem „blauen Wild“, das „leise“ „im Dornenstrauch“ „blutet“⁶³, die Rede, daß deutlich wird: es handelt sich hier nicht allein um ein Bild der Todesverfallenheit der Natur, sondern auch um eine Personifikation des verklärten und doch von neuem sterbenden Abgeschiedenen Elis. Es gibt demnach bei Trakl nicht nur eindeutig verklärte Verstorbene, sondern auch die ambivalente Totengestalt des Knaben Elis, die zugleich, verklart wie immer, noch dem Todesschicksal verfallen ist.⁶⁴

⁵⁸ G.T., S.374, „Elis“ (2.Fassung), Z.25-26.

⁵⁹ Ebd., Z.30-32.

⁶⁰ Ebd., S.85, „Elis“ (3.Fassung), Z.16-17.

⁶¹ Ebd., S.373, „Elis“ (2.Fassung), Z.3-4.

⁶² Ebd., S.373, „Elis“ (2.Fassung), Z.6.

⁶³ Ebd., S.85, „Elis“ (3.Fassung), Z.22-23.

⁶⁴ Wie nah für Trakl eine verklärte und eine unglückliche Fortexistenz der Verstorbenen beieinanderliegt, zeigt der Unterschied zwischen der 2. und 3.Fassung von „Untergang“. Während es in der 2.Fassung heißt: „Wenn wir durch goldene Sommer nach Hause gehen / Sind die Schatten froher Heiliger um uns“ (G.T., S.387, „Untergang“ (2.Fassung), Z.1-2), lautet die Paralellstelle in der 3.Fassung: „Wenn wir durch unserer Sommer purpurnes Dunkel gehen / Treten die Schatten trauriger Mönche vor uns.“ (Ebd., S.388, „Untergang“ (3.Fassung), Z.1-2).

Neben den Abgeschiedenen, die unmittelbar nach ihrem Tod in eine jenseitige Fortexistenz übergehen, gibt es allerdings in nur zwei Textstellen das Motiv der Auferstandenen, der vom Tode leiblich Auferweckten z. T. im Sinne der christlichen Eschatologie. So lauten die Schlußzeilen des Gedichtes „Abendländisches Lied“: „... Weihrauch strömt von rosigen Kissen / Und der süße Gesang der Auferstandenen.“⁶⁵ Der Weihrauch als sakraler, heiliger Duft und das Motiv des süßen Gesanges, also wohlklingender Musik, charakterisieren die Auferstandenen als verklärte Auferweckte und eben nicht als Verdammte des Jüngsten Gerichts.

Demgegenüber heißt es etwas abschattiert in „Helian“: „Tönende Bündel vergilbten Korns, / Das Summen der Bienen, der Flug des Kranichs. / Am Abend begegnen sich Auferstandene auf Felsenpfaden.“⁶⁶ Die herbstliche Naturidylle in den Zeilen zuvor läßt die Auferstandenen verklärt wirken. Das Motiv des Abends, des zu Ende gehenden Tages sowie das Bild der Felsenpfade, der unbegrüntten, steinernen, toten Natur hingegen wirft einen Schatten des Todes auf die Verklärtheit der Auferstandenen, läßt sie zumindest verdeckt wieder ambivalent erscheinen.

Auffällig ist es im übrigen, wie wenig apokalyptische Bildmotive wie Weltuntergang, Jüngstes Gericht und Auferstehung der Toten sich in Trakls Lyrik finden lassen. Erstaunlich ist das insofern, als die schreckliche Vernichtung irdischen Lebens und die Verklärung des Menschen - wie das doppelgesichtige Todesbild Trakls zeigt - zentrale Themen in seinen Dichtungen sind. Dieses Phänomen hängt allem Anschein nach damit zusammen, daß die Apokalypse als endzeitliche Zerstörung des irdischen Kosmos sowie gleichzeitig als Auferstehung der Toten für Trakl - wenn überhaupt - zu weit in der Zukunft lag und es ihm vielmehr darauf ankam, im Hier und Jetzt die Todesverfallenheit der irdischen Welt und die Gegenwart der jenseitig weiterexistierenden Verstorbenen zu beschwören.

Insofern kann man Magarethe Adams These, „Trakl“ sei „ein Dichter des Todes, zugleich aber auch der Auferstehung“⁶⁷, angesichts von allein zwei Auferstandenenmotiven im Gesamtwerk nur sehr eingeschränkt zustimmen. Vielmehr gilt es in Anbetracht der Fülle von Verstorbenenfiguren in Trakls Oeuvre umzuformulieren: Trakl ist nicht nur ein Dichter der Todesverfallenheit der irdischen Welt, sondern auch der jenseitigen Fortexistenz der Toten.

⁶⁵ G.T., S.119. „Abendländisches Lied“, Z.22-23.

⁶⁶ Ebd., S.73. „Helian“, Z.71.

⁶⁷ Adam, S.1.

3.3.2 Die verdammten Verstorbenen

Analog zu dem negativen Todesbild bei Trakl - der Tod als schreckliche Vernichtung irdischen Lebens und als Beginn einer Höllenfahrt - treten in Trakls Gedichten auch verdammte Verstorbene in Erscheinung als Gegenbilder zu den verklärten Abgeschiedenen. So heißt es in „Psalm“: „Und die Schatten der Verdammten steigen zu den seufzenden Wassern nieder.“⁶⁸ Dementsprechend finden sich in „Frühling der Seele“, nachdem zuvor die Erhabenheit der Natur in verschiedenen Bildmotiven beschworen wurde, folgende Ausrufe: „Reinheit! Reinheit! Wo sind die furchtbaren Pfade des Todes, / Des grauen steinernen Schweigens, die Felsen der Nacht / Und die friedlosen Schatten? Strahlender Sonnenabgrund.“⁶⁹ Gerade der Kontrast zwischen den erhabenen Naturmotiven (rauschendes Wasser, schreitendes Tier, tönende Sonne⁷⁰), dem Begriff der „Reinheit“ sowie dem paradoxen, kosmischen Bildmotiv des „Sonnenabgrundes“ auf der einen Seite und dem Motiv der „friedlosen Schatten“ andererseits, läßt folgendes anschaulich werden: Diese „friedlosen Schatten“ sind Gegengestalten zu den transzendierenden Naturmotiven, sind Verstorbene, die in der verklärten Natur nicht erscheinen können. Nimmt man nun noch hinzu, daß die „friedlosen Schatten“ motivisch mit den „furchtbaren Pfaden des Todes“ und den „Felsen der Nacht“, mit der finsternen, leblosen Natur verbunden werden, wird erkennbar: Bei den „friedlosen Schatten“, die auf den „furchtbaren Pfade des Todes“ wandern, handelt es sich um Verstorbene, die keinen Frieden finden, um ruhelose Verdammte also.⁷¹

So wie es in Trakls Lyrik den verklärten und doch noch vom Tod bedrohten Abgeschiedenen Elis gibt, so kann man spiegelbildlich dazu auch Verstorbene entdecken, die nur zum Teil verdammt, unglücklich oder unheimlich sind. In diesem Sinne lauten die ersten Zeilen von „Vorhölle“: „An herbstlichen Mauern, es suchen die Schatten dort / Am Hügel das tönende Gold“.⁷² Der Titel „Vorhölle“ legt es nahe, das Motiv der Schatten nicht nur als reales Naturbild, sondern zugleich als Schatten der Vorhölle, als verdammte Verstorbene zu verstehen. Erstaunlich ist nun, daß die Toten der Vorhölle nicht etwa das schweigende Schwarz, die Farbe des nur negativen

⁶⁸ G.T., S.56. „Psalm“ (2.Fassung), Z.37.

⁶⁹ Ebd., S.141. „Frühling der Seele“, Z.14-16.

⁷⁰ Ebd., Z.9-12.

⁷¹ Andere Textstellen, in denen verdammte oder unglückliche Verstorbene auftauchen: 1) G.T., S.399. „Abendland“ (1.Fassung (a)), Z.19-20. 2) Ebd., S.393. „Passion“ (1.Fassung), Z.39-40. 3) Ebd., S.388. „Untergang“ (3.Fassung), Z.2. 4) Ebd., S.451. „Don Juans Tod“ (dritter Akt, 1.Fassung), Z.50-70.

⁷² G.T., S.132. „Vorhölle“, Z.2-3.

Todesbildes bei Trakl, sondern das „tönende Gold“ suchen, also die Farbe der Heiligkeit, die sphärenharmonisch klingende Sonnenscheibe, die kosmische Transzendenz. Somit sind diese Verstorbenen im Vergleich zu den „Schatten der Verdammten“ oder den „friedlosen Schatten“ nicht vollkommen der Hölle verfallen, denn sie suchen ja noch nach der Transzendenz, sind demnach nicht im Zustand endgültiger, ewiger Verdammnis, sondern befinden sich in der „Vorhölle“, die man hier vielleicht sogar als Purgatorium verstehen kann.⁷³ In Anbetracht dessen und insbesondere auch im Hinblick auf den verklärten und doch leidenden Verstorbenen Elis muß man Adams Behauptung, daß bei Trakls „in der Scheidung der ... Seligen von den Schatten der Verdammten ... die <christliche> „Idee von der Sonderung zwischen Gut und Böse“⁷⁴ anklingt, relativieren, denn Trakls ambivalente Totenphantasien entgrenzen ja ansatzweise selige und höllische Fortexistenz, indem - wie eben zitiert - verdammte und doch nicht endgültig verdammte Verstorbene oder die Gestalt des verklärten und doch leidenden Abgeschiedenen Elis beschworen wird. Dabei bezieht sich das Motiv der „Schatten“ der „Vorhölle“, die das „tönende Gold“ „suchen“, möglicherweise noch auf die katholische Lehre vom Fegefeuer, die Figur des seligen, kosmisch verklärten und doch leidenden, unglückseligen Verstorbenen Elis hingegen überschreitet in ihrer Ambivalenz die einteilenden Jenseitsvorstellungen des kirchlichen Christentums insofern vollständig, als es in den Elis-Gedichten keinen Hinweis auf eine etwaige Schuld des Verstorbenen gibt, die seinen doppeldeutigen Zustand als Fegefeuer interpretierbar werden ließe.

3.4 Der Leichnam und sein Verhältnis zum weiterexistierenden Verstorbenen

Die Doppelgesichtigkeit des Todes- und Totenmotivs prägt strukturell auch das Bildmotiv des Leichnams, des verwesenden Leibes. So entdeckt man ein Leichenmotiv im Sinne eines negativen Todesbildes am Schluß folgender zwei Strophen aus „De

⁷³ Zwei weitere Stellen, wo nur partiell negative, z. T. sogar positive Verstorbenenmotive auftreten: Da „spricht“ in „Winkel am Wald“ „die Schwester“ „freundlich“ mit „Gespenstern“ (G.T., S.38. „Winkel am Wald“, Z.10), d. h. nur unheimlich können diese Verstorbenen nicht sein, denn man kann ja „freundlich“ mit ihnen sprechen. Noch positiver heißt es in „Frühling der Seele“: „Leise tönt die Sonne im Rosengewölk am Hügel. / Groß ist die Stille des Tannenwaldes, die ersten Schatten am Fluß.“ (Ebd., S.141. „Frühling der Seele“, Z.12-13). Die Verstorbenen, die hier inmitten erhabener Naturmotive erscheinen, sind zwar nicht froh, sondern ernst, aber trotzdem keineswegs „friedlos“ oder verdammt.

⁷⁴ Adam, S.23.

Profundis“: „Am Weiler vorbei / Sammelt die sanfte Waise noch spärlich Ähren ein. / Ihre Augen weiden rund und goldig in der Dämmerung / Und ihr Schoß harrt des himmlischen Bräutigams. / - Bei der Heimkehr / Fanden die Hirten den süßen Leib / Verwest im Dornenbusch.“⁷⁵ Der einsame, gottverlassene Mensch (die „Waise“) sucht nach Gott (sie „sammelt“ „Ähren“, also eucharistische Natursymbole) und sehnt sich nach der Unio mystica („Ihr Schoß harrt des himmlischen Bräutigams“). Doch statt der göttlichen Gnade kommt der Tod als schreckliche Vernichtung irdischen Lebens („der süße Leib“ der „Waisen“ „verwest“). Nimmt man nun noch hinzu, daß der tote Leib der Waisen in einem „Dornenbusch“ verwest, daß also dort, wo Jahwe sich einst Moses offenbarte, jetzt in einem dornigen, abgestorbenen Strauch eine Leiche liegt, so wird anschaulich: Dort, wo früher Gott erscheinen konnte, ist jetzt nur noch die Todesverfallenheit der irdischen Welt zu finden, versinnbildlicht durch die Leiche inmitten verdorrter, toter Natur.⁷⁶

Im Gegensatz dazu findet sich im Sinne eines positiven Todes- und Verstorbenenmotives in „Fragment 9“ folgendes Leichnamsmotiv: „Im Frühling; ein zarter Leichnam / Erstrahlend in seinem Grab“.⁷⁷ Das Erstrahlen, das Licht-Werden der Leiche verbunden mit dem Motiv des Frühlings, der Verlebendigung der Natur läßt den Leichnam verklärt und lebendig wirken und deutet wohlmöglich an: Ein seliger Abgeschiedener tritt in Gestalt eines lichten Leichnams an seinem Grab in Erscheinung. So wie es bei Trakl doppeldeutige Todesmotive und den verklärten und doch immer noch sterbenden Abgeschiedenen Elis gibt, steht als Schlußbild von „Offenbarung und Untergang“ folgendes ambivalente Leichnamsmotiv: „... und es warf die Erde einen kindlichen Leichnam aus, ein mondenes Gebilde, das langsam aus meinem Schatten trat, mit zerbrochenen Armen steinerne Stürze hinabsank.“⁷⁸ Während der Vergleich mit dem „mondenen Gebilde“ den „kindlichen Leichnam“ kosmisch verklärt, färben die Bildmotive der „zerbrochenen Arme“ und der „steinernen Stürze“, die der kindliche Leichnam „hinabsank“, das Leichenmotiv wieder negativ: Der kindliche Leichnam erscheint schwerwiegend verletzt und zugleich in verhängnisvoller Weise der

⁷⁵ G.T., S.46. „De Profundis“, Z.6-9.

⁷⁶ Das Motiv der Hirten hellt das Gesamtbild nur bedingt auf: Wenn die Hirten bei Trakl auch im Sinne der biblischen Weihnachtsgeschichte Gott besonders nah und zugleich besonders eng mit der Natur verbunden sind, können sie jedoch keineswegs die tote Waise wieder zum Leben erwecken, der Tod im Zustand der Gottesferne bleibt.

⁷⁷ G.T., S.431. „Fragment 9“.

⁷⁸ G.T., S.170. „Offenbarung und Untergang“, Z.66-68.

Schwerkraft unterworfen zu sein, und das beides, obwohl er als „mondenes Gebilde“ kosmische Verklärtheit zeigt.

In der Textstufe 1 (H) von „Traum und Umnachtung“ ändert Trakl das Adjektiv vor dem Motivwort Leichnam: Aus „stinkenden Leichnam“ wird „kindlichen Leichnam“⁷⁹. Diese Änderung dient allem Anschein dazu, hier die Ambivalenz des Leichnamsmotivs zu verstärken, denn durch das Adjektiv ‚stinkend‘ hätten die negativen Bildmotive im Kontext (die „zerbrochenen Arme“, die „steinernen Stürze“) Übergewicht bekommen, während das Adjektiv ‚kindlich‘ neutral bleibt oder sogar mit dem positiven Motivvergleich vom ‚mondernen Gebilde‘ korrespondiert, so daß insgesamt eben ein ambivalentes Leichnamsmotiv entsteht.

Analog dazu gibt es in Trakls Lyrik das ebenfalls mehrdeutige Motiv des sich begrünenden Leichnams: So heißt es in „An einen Frühverstorbenen“: „Seele sang den Tod, die grüne Verwesung des Fleisches / Und es war das Rauschen des Walds, / Die inbrünstige Klage des Wilds.“⁸⁰ Das Bild der sich begrünenden, bemoosenden Leiche verknüpft mit dem Motiv, daß Bäume und Tiere in den Klagegesang um den Frühverstorbenen einstimmen, veranschaulicht den Tod als Eingehen des Menschen in die Natur, den Tod als Teil eines vitalen Kreislaufes von Werden, Vergehen und von neuem Werden.⁸¹

Ein erstaunliches Phänomen ist es im weiteren, daß man in Trakls Gedichten auf Leichname trifft, die nicht ruhig im Grab verwesen, sondern durch eine eigentümliche Lebendigkeit charakterisiert sind. So steht in „Vorhölle“ die Textstelle: „Dem Schreitenden nachweht goldene Kühle, / Dem Fremdling, vom Friedhof, / Als folgte im Schatten ein zarter Leichnam.“⁸² Die Verbindung des „zarten“, d. h. nicht

⁷⁹ Georg Trakl: Sämtliche Werke und Briefwechsel. Innsbrucker Ausgabe. Band 4.2: Dichtungen Winter 1913/1914 bis Herbst 1914, hrsg. v. Hermann Zwerschina in Zusammenarbeit mit Eberhard Sauermann. Frankfurt a. M., Basel 2000. (Ab jetzt abgekürzt als I.A.4.2). S.68. „Offenbarung und Untergang“, Textstufe 1 H, Z.66.

Diese Änderung wird in die vorletzte und letzte, vom Textbestand identische Textstufe 2 h und 3 d übernommen. (I.A.4.2, S.71. „Offenbarung und Untergang“, Textstufe 2 h u. 3 d, Z.66-67). Diese Textstufen sind zwar - wie die Siglen h und d anzeigen - nicht von Trakl direkt autorisiert, gehen aber, wie die Innsbrucker Ausgabe zu Recht vermutet, auf eine verschollene Reinschrift Trakls zurück, die Ficker handschriftlich abschrieb (Textstufe 2 h) und dann als Satzvorlage für den Druck von „Traum und Umnachtung“ im „Brenner“-Jahrbuch 1915 (Textstufe 3 d) verwendete. (Siehe dazu I.A.4.2, S.49).

⁸⁰ G.T., S.117. „An einen Frühverstorbenen“, Z.12 -14.

⁸¹ Eine ähnliche Textstelle, in der von „grünen Flecken“ auf den „schönen Händen“ der „Leichen“ gesprochen wird: G.T., S.147. „Traum und Umnachtung“, Z.10-11.

⁸² G.T., S.132. „Vorhölle“, Z.10-12

Ein weiteres Beispiel für das Motiv des lebendigen Leichnams: G.T., S.125. „Passion“ (3.Fassung), Z.18-21.

verknöcherten, sondern weichen, kindlichen Leichnams mit dem Motiv der „goldenen“, also heiligen „Kühle“, die vom Friedhof weht, des heiligen Windhauchs aus dem Bezirk der Verstorbenen deutet vielmehr an: Hier kommt Heiligung und Erlösung aus dem Bereich des Todes und der Toten, insofern ist der nachfolgende Leichnam kein vampirischer Doppelgänger, sondern vielmehr ein positiver Schutzgeist, ein Verstorbener, der in Gestalt eines zarten, toten Körpers in Erscheinung tritt. Für eine solche tendenziell eher positive Deutung dieser Textstelle sprechen auch die Änderungen auf der Textstufe 2 (H) von „Vorhölle“. Da heißt es nämlich zuerst im ersten Entwurf der 1. Strophe: „Nachweht goldene Kühle aus klagendem Mund“⁸³, daraus wird dann im zweiten Anlauf dreimal überarbeitet: „Dem Schreitenden nachweht“ erst „blaue“, dann „dunkle“ und schließlich „goldene Kühle“.⁸⁴ Aus einem negativ-tragischem Bildmotiv („Kühle aus klagendem Mund“) wird ein transzendiertes („goldene Kühle“). Synchron dazu ändert Trakl auf dieser Textstufe 2 (H) desselben Gedichts das Adjektiv vor dem Motivwort ‚Leichnam‘. Aus „Als folgte ein schwächlicher Leichnam“⁸⁵ wird „Als folgte im Schatten ein zarter Leichnam“⁸⁶. Diese Umarbeitung verstärkt deutlich die assoziierbare Weichheit und eventuell damit auch die Kindlichkeit dieses Leichnams. Beide Textveränderungen, die durch die folgenden Textstufen bis in die endgültige übernommen werden, zielen offensichtlich auf eine positivere Charakteristik dieser lebenden Leiche ab.

Im übrigen entgrenzt die Erscheinung von Verstorbenen in Gestalt lebender Leichname Diesseits und Jenseits in Trakls Bilderwelt, löst die Grenze zwischen Lebenden und Toten zusehends auf.

Angesichts dieser verlebendigten, wie beseelten Leichname stellt sich die Frage: Wie wird bei Trakl das Verhältnis zwischen der jenseitig weiterexistierenden Seele und ihrem ehemaligen, nun gestorbenen Körpers dargestellt? Auf jeden Fall gibt es in Trakls Bildkosmos keinen Leib-Seele-Dualismus, ganz zu schweigen von einer körperfeindlichen Seelenauffassung. Schon das Motiv der „Auferstandenen“, der

⁸³ I.A.4.2, S.26. „Vorhölle“, Textstufe 2 H, Z.7.

⁸⁴ Ebd., Z.9.

Diese letzte Fassung der Textstelle („Dem Schreitenden nachweht goldene Kühle“) wird durch die folgenden Textstufen bis in die endgültige Textstufe 6 D beibehalten. (I.A.4.2, S.30. „Vorhölle“, Z.9).

⁸⁵ Ebd., Z.7.

⁸⁶ Ebd., S.27. „Vorhölle“, Textstufe 2 H, Z.11.

Diese Änderung wird dann durch die folgenden Textstufen bis in die endgültige Textstufe 6 D übernommen. (I.A.4.2 S.30. „Vorhölle“, Textstufe 6 D, Z.11.)

leiblich Auferweckten⁸⁷ sowie das Bild des ‚strahlenden‘ ‚Leichnams‘⁸⁸ deuten auf die Möglichkeit der Verklärung des toten Körpers hin, darauf, daß die unsterbliche Seele den sterblichen Leib verklären kann, d. h. auf ein geradezu vitalistisches Todesverständnis. Wichtig ist dabei aber zu beachten: Die seligen Verstorbenen erscheinen bei Trakl keineswegs immer in Gestalt eines verklärten Leibes, der Geist kann auch ganz unabhängig vom Körper jenseitig weiterexistieren. So ‚besingt‘ in dem Gedicht „An einen Frühverstorbenen“ die „Seele“ die „grüne Verwesung des Fleisches“⁸⁹, feiert die Auflösung ihres toten Körpers in den Naturkreislauf und erscheint später als „Geist des Frühverstorbenen“⁹⁰, als körperlose Seele. Trakls Todesverständnis und seine Totenphantasien erweisen sich demnach als antimaterialistisch: die Seele stirbt nicht mit dem Tod des Körpers, sondern lebt jenseitig weiter. Andererseits ist Trakls Vorstellung von der nachtodlichen Fortexistenz der Seele dadurch keineswegs leibfeindlich, denn der Geist des Verstorbenen kann in Gestalt eines verklärten oder verlebendigten Körpers in Erscheinung treten.

Trotzdem macht gerade der Vergleich mit dem „Geist des Frühverstorbenen“, der aus dem Bereich der „goldenen Wolke“⁹¹, der Transzendenz kommend, von seinem lebenden Freund „zu Gast“ ‚geladen‘ wird⁹², oder mit den „Auferstandenen“, die ‚umströmt‘ von „Weihrauch“ „süßen Gesang“⁹³ anstimmen, deutlich: Der Erscheinung von Verstorbenen in zarten, verlebendigten Leichnamen haftet, obwohl der jeweilige Kontext sie positiv charakterisiert und sie keineswegs als Vampire beschrieben werden, trotzdem ein negativer, grausiger Beigeschmack an, der Assoziationen an archaischen Wiedergängerglauben weckt, wie es ihn beispielsweise in den altbaltischen Jenseitsvorstellungen gegeben hat.⁹⁴ Somit mischt sich bei Trakl in den Transzendentalismus und die Körperbejahung seiner Verstorbenenimaginationen die Nuance eines Archaismus, der Totenvorstellungen als Angstphantasien zu Tage treten läßt.

⁸⁷ Siehe Kapitel 3.3.1 Die verklärten Abgeschiedenen.

⁸⁸ G.T., S.431. „Fragment 9“.

⁸⁹ Ebd., S.117. „An einen Frühverstorbenen“, Z.12

⁹⁰ Ebd., Z.19.

⁹¹ Ebd., Z.23.

⁹² Ebd., Z.23-25.

⁹³ Ebd., S.119. „Abendländisches Lied“, Z.22-23.

⁹⁴ Siehe Kapitel 4.2.2 Strukturvergleiche zwischen Trakls Verstorbenenphantasien und archaischen Jenseitsvorstellungen.

3.5 Die Lebenden als Verwesende, Tote oder Verstorbene

Das Motiv des lebenden Leichnams, das die Grenzen zwischen den Lebenden und den Verstorbenen auflöst, weckt unwillkürlich die Frage: In welchem Verhältnis stehen die Lebenden zum Tod, zu den Toten und zu den jenseitig weiterexistierenden Verstorbenen?

Wie in dieser Untersuchung schon oft angesprochen, ist der Tod bei Trakl kein bestimmter, ausgegrenzter Prozeß oder Bereich am Ende des menschlichen Lebens, sondern allgegenwärtig. Diese Allgegenwart des Todes in Trakls Bilderwelt wird durch immer wiederkehrende Worte wie Verfall, Verwesen, faulig, knöchern usw. beschworen und kulminiert ganz unmittelbar in Ausrufen wie: „O, die Nähe des Todes“⁹⁵. Insofern leben die Lebenden bei Trakl fast ständig im Schatten des Todes.

Dementsprechend werden die Lebenden in Trakls Lyrik oft schon als Sterbende, Tote oder Verwesende beschrieben. So heißt es in „Die junge Magd“ von der Hauptgestalt des Gedichts: „Wächsern ihre Wangen bleichen“⁹⁶ und einige Zeilen später: „Und sie schaut wie tot hinüber“⁹⁷, so daß die Todesverfallenheit dieser Lebenden im weiteren Verlauf des Gedichtes in folgenden Verwesungsmotiv gipfeln kann: „Wie ein Aas in Busch und Dunkel / Fliegen ihren Mund umschwirren.“⁹⁸ Analog dazu entdeckt man in „Psalm“ folgende Textstelle: „Wenn es Nacht wird, siehst du mich aus vermoderten Augen an, / In blauer Stille verfielen Deine Wangen zu Staub.“⁹⁹ Im Vergleich mit den eben zitierten, kaum mehr überbietbaren Verwesungsmotiven, in denen die Sterblichkeit der noch Lebenden bildlich veranschaulicht wird, deutet Trakl in „Nähe des Todes“ nur mit einem Wort an, daß die auftretende, eigentlich noch lebende Gestalt des Einsamen schon dem Tod verfallen ist: „O, der Wald, der leise die braunen Augen senkt, / Da aus des Einsamen knöchernen Händen / Der Purpur seiner verzückten Tage hinsinkt.“¹⁰⁰ Das Motiv der „knöchernen Hände“, das die Personifikation des Todes als Knochenmann assoziiert, verbildlicht, verbunden mit dem Titel des Gedichtes „Nähe

⁹⁵ Der Ausruf: „O, die Nähe des Todes“, findet sich in folgenden Gedichten: 1) G.T., S.57. „Nähe des Todes“ (2. Fassung), Z.19. 2) Ebd., S.386. „Nähe des Todes“ (1.Fassung), Z.2. 3) Ebd., S.421. „Gedichtkomplex I“, Z.2. 4) Ebd., S.89. „Sebastian im Traum“, Z.42.

⁹⁶ G.T., S.13. „Die junge Magd“, Z.36-37.

⁹⁷ Ebd., Z.46.

⁹⁸ Ebd., S.14. „Die junge Magd“, Z.75-76.

⁹⁹ G.T., S.346. „Psalm“, Z.16-17.

¹⁰⁰ Ebd., S.57. „Nähe des Todes“ (2.Fassung), Z.16-19.

des Todes“, daß der „Einsame“ hier zwar noch lebt, aber im Grunde schon vom Tod gezeichnet ist.¹⁰¹

Diese Lebenden, die dem Todesschicksal schon anheim gefallen sind, entsprechen spiegelbildlich dem Motiv der lebenden Leichname und entgrenzen mit ihnen gemeinsam den Gegensatz von Leben und Tod.

Dadurch, daß Trakl die Lebenden als schon Verwesende schildert, verleiht er seinen Gedichten den Charakter lyrischer Memento moris, die dem Leser seine eigene Todesverfallenheit erlebend bewußt machen. Statt (wie Rilke beispielsweise) Requiems für bestimmte Verstorbene zu schreiben und dabei die Abgeschiedenen selber anzusprechen¹⁰², vergegenwärtigt Trakl das unausweichliche Todesschicksal jedes Menschen, in dem er die Lebenden als noch Lebende und bald schon Sterbende darstellt.

Darüber hinaus wird die Entgrenzung von Leben und Tod, von Diesseits und Jenseits in Trakls Gedichten auch dadurch verstärkt, daß die Lebenden nicht allein als schon Verwesende, sondern stattdessen oder zugleich als höllisch Verdammte oder selige Verklärte geschildert werden. In diesem Sinne steht in „Traum und Umnachtung“, nachdem zuvor der „Wahnsinn“ der Schwester und des Bruders sowie das 'Leiden' der Mutter beschworen wurde, folgender Ausruf: „O, der Verwesten, da sie mit silbernen Zungen die Hölle schwiegen.“¹⁰³ Das Familienleben, das zwischenmenschliche Miteinander wird somit als „Hölle auf Erden“ dargestellt und die daran teilhabenden Menschen als diesseitige Höllenbewohner sowie als Verweste, als vom Tod schon Ergriffene.

In der Textstufe 2 (T) der Prosavision „Traum und Umnachtung“ steht zunächst: „... da sie mit silbernen Zungen Giftiges schwiegen.“¹⁰⁴ Das Wort „Giftiges“ streicht Trakl dann aber auf Textstufe 3 (H) und ersetzt es durch den Begriff „Hölle“¹⁰⁵. Diese

¹⁰¹ Weitere Textstellen, in denen Lebende als fast schon Tote oder Verwesende dargestellt werden: 1) G.T., S.29. „Traum des Bösen“ (1.Fassung), Z.13-14. 2) Ebd., S.65. „Abendlied“, Z.7. 3) Ebd., S.147. „Traum und Umnachtung“, Z.6-7.

¹⁰² Siehe z. B. Rainer Marias Rilkes Requiem auf Paula Becker-Modersohn, genannt: Requiem auf eine Freundin. (Ersterscheinung 1909) (Rainer Maria Rilke: Gesammelte Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden, hrsg. v. Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalevski u. August Stahl. Band 1. Rainer Maria Rilke: Gedichte 1895-1910. Hrsg. v. Manfred Engel und Ulrich Fülleborn. Frankfurt a. M., Leipzig 1996. S.414-421).

¹⁰³ G.T., S.150. „Traum und Umnachtung“, Z.111-113.

¹⁰⁴ I.A.4.1, S.49. „Traum und Umnachtung“, Textstufe 2 T, Z.113-114.

¹⁰⁵ Ebd., Textstufe 3 H, Z.113-114.

Diese Änderung behält Trakl dann durch die folgenden Textstufen hindurch bis in die endgültige Textstufe 5 D bei. (I.A.4.1, S.76. „Traum und Umnachtung“, Textstufe 5 D, Z.111-112).

Textüberarbeitung zeigt deutlich Trakls Absicht, die Familienmitglieder hier als diesseitige Höllenbewohner zu schildern.

Dementsprechend heißt es in „Vorhölle“: „Dunkle Tränenodmet diese Zeit, / Verdammnis, da des Träumers Herz / Überfließt von purpurner Abendröte...“¹⁰⁶. Verknüpft man nun den Wort „Verdammnis“ mit dem Titel des Gedichts „Vorhölle“ deutet sich Folgendes an: Das Leiden, die „dunklen Tränen“ 'dieser Zeit', verwandeln das irdische Leben schon in einen Zustand der „Verdammnis“, zu einer diesseitigen „Vorhölle“.¹⁰⁷

Sucht man nun in Trakls Werk nach einem Lebenden, der wie ein verklärter Verstorbener in Erscheinung tritt, so findet man in „Wanderers Schlaf“ folgende Textstelle: „... In altem Gestein / Schaut aus kristallinen Augen die Kröte / Erwacht der blühende Wind, die Silberstimme / Des Totengleichen. // Leise sagend die vergessene Legende des Waldes / Das weiße Antlitz des Engels“.¹⁰⁸ Das Bildmotiv des „blühenden Windes“, der verlebendigten, luftig immateriellen, somit transzendierte Natur zum einen und das Klangmotiv der „Silberstimme“, einer hellen, ‚kostbaren‘, lichten und seltenen Stimme lassen schon die Verklärtheit dieses ‚totengleichen‘ Lebenden erahnen. Nimmt man nun noch hinzu, daß die „Silberstimme“ des „Totengleichen“ „leise“ „die vergessene Legende des Waldes“ ‚sagt‘ und vergegenwärtigt sich, daß darauf als Motiv „das weiße Antlitz des Engels“ folgt, so wird anschaulich: Dieser ‚totengleiche‘ Lebende ist der Natur sowie der Transzendenz genauso nah wie ein verklärter Abgeschiedener.¹⁰⁹

Verdammnis und Verklärung, Hölle und Himmel sind also für Trakl keine fernen, jenseitigen Welten, in die man erst nach dem Tod oder sogar erst nach dem Weltgericht eingeht, sie sind vielmehr schon innerseelische Zustände noch Lebender, die sich dann im Nachtodlichen fortsetzen - wie die verklärten und verdammten Verstorbenen seiner Gedichte zeigen. Man könnte demnach - zumindest von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet - Trakls Verstorbenenphantasien als verinnerlichte, relativ entmythologisierte Jenseitsvorstellungen bezeichnen: Wir stoßen weder auf Teufel oder Höllen noch auf

¹⁰⁶ Ebd., S.132 „Vorhölle“, Z.6-8.

¹⁰⁷ Andere Stellen, in denen von diesseitiger, innerseelischer Hölle die Rede ist: 1) G.T., S.34. „Allerseelen“, Z. 16. 2) Ebd., S.168. „Offenbarung und Untergang“, Z.11. 3) Ebd., S.169. „Offenbarung und Untergang“, Z.29.

¹⁰⁸ G.T., S.391. „Wanderers Schlaf“ (Der Wanderer 1.Fassung), Z.8-13.

¹⁰⁹ Zu dem Verhältnis der Abgeschiedenen zur Natur siehe Kapitel 3.9.3 Die Toten und die pflanzliche Natur.

ein himmlisches Jerusalem, oder Paradiese im traditionellen Sinne, sondern nur auf innerseelische Zustände des Menschen, die sich nach dem Tod fortsetzen

Es tauchen nun in Trakls Gedichten sogar Gestalten auf, von denen man überhaupt nicht entscheiden kann, ob sie Lebende, Tote, lebendige Tote oder totengleiche Lebende sind. So heißt es in „Helian“: „Lasset das Lied auch des Knaben gedenken, / Seines Wahnsinns, und weißer Brauen und seines Hingangs, / Des Verwesten, der bläulich die Augen aufschlägt.“¹¹⁰ Das Wort: „Hingang“ und die Bezeichnung des Knaben als „Verwesten“ weisen daraufhin, daß es sich um einen Gestorbenen handelt. Daß der Knabe jedoch „die Augen aufschlägt“ wie ein Lebender läßt diese Gestalt wieder ambivalent werden. Um diesen Schwellenzustand zwischen Tod und Leben anzudeuten verwendet Trakl auch ungewöhnliche Wortbildungen. So wird in „Der Wanderer“ davon gesprochen, daß „dem Knaben“ „ein erstorbenes Antlitz“ „folgt“¹¹¹. Das Adjektiv „erstorben“ läßt das „Antlitz“ in der Imagination des Lesers zu einem starren, leblosen, schon toten Gesicht werden; andererseits heißt es jedoch nicht das „verstorbene Antlitz“, was wieder daraufhin deutet: Das „erstorbene Antlitz“ ist möglicherweise nicht das Gesicht eines Toten, sondern die vom Tod gezeichnete Physiognomie eines noch Lebenden.¹¹²

Wie bewußt Trakl diesen Ausdruck gewählt hat, zeigt die Entwicklung dieser Gedichtzeile in den Textstufen von „Der Wanderer“. In der Textstufe 9 H heißt es nämlich: „Folgt dem Knaben gewaltiges Dunkel“¹¹³. Diese Zeile wird dann auf der endgültigen Textstufe 10 (D) umgeändert in: „Folgt dem Knaben ein erstorbenes Antlitz“¹¹⁴. Offensichtlich korrespondiert dieser Ausdruck: „erstorbenes Antlitz“ mit dem akustischen Motiv von der „Vogelstimme des Totengleichen“¹¹⁵ auf derselben Textstufe dieses Gedichts, denn beides das Gesicht eines Lebenden, der vom Tod gezeichnet ist sowie die Stimme eines Lebenden, der einem Abgeschiedenen gleicht, entgrenzen Leben und Tod, Diesseits und Jenseits.

Man sollte insofern sogar davon sprechen, daß diese verstorbenen und doch nicht verstorbenen Gestalten wie sie in „Der Wanderer“ oder „Helian“ zu Tage treten, Leben

¹¹⁰ G.T., S.72. „Helian“, Z.78 - 80.

¹¹¹ G.T., S.122. „Der Wanderer“ (2.Fassung), Z.6.

¹¹² Weiteres Textbeispiele, wo es offen bleibt, ob es sich um eine lebende oder eine verstorbene Gestalt handelt: 1) G.T., S.168. „Offenbarung und Untergang“, Z.5. 2) Ebd., S.65. „Abendlied“, Z.7.

¹¹³ I.A.3, S.177. „Der Wanderer“, Textstufe 9 H, Z.5.

¹¹⁴ Ebd., S.178. „Der Wanderer“, Textstufe 10 D, Z.5.

¹¹⁵ Ebd., Z.9.

und Tod nicht nur entgrenzen, sondern die Grenze zwischen Diesseits und Jenseits völlig auflösen.

3.6 Das Zentralmotiv von der Nähe der Verstorbenen zu den Lebenden

Der Entgrenzung des Diesseits und des Jenseits entsprechend existieren die verklärten oder verdammten Verstorbenen im nächsten Umkreis der Lebenden weiter: Trakl verzichtet eben darauf, ferne Paradieswelten und ferne Höllenregionen zu schildern, und setzt an deren Stelle das Zentralmotiv von der Nähe der Verstorbenen zu den Lebenden. So findet man in Trakls Gedichten auf der einen Seite im Sinne eines positiven Totenbildes freundliche bis verklarte Abgeschiedene, die tröstend und indirekt sogar erlösend auf die Lebenden einwirken. Dementsprechend heißt es in „Trübsinn“: „Und leise rührt des toten Freundes Hand / Und glättet liebend Stirne und Gewand.“¹¹⁶ Damit korrespondierend lautet die letzte Strophe von „Die Verfluchten“: „Die Nacht ist schwarz. Gespenstisch bläst der Föhn / Des wandelnden Knaben weißes Schlafgewand / Und leise greift in seinen Mund die Hand / Der Toten. Sonja lächelt sanft und schön.“¹¹⁷ Vergegenwärtigt man sich nun, daß „Die Verfluchten“ in den Strophen zuvor die Pest sowie die Todesverfallenheit der irdischen Welt überhaupt schildert, und daß zudem auch diese letzte Strophe mit dem Bild der „schwarzen Nacht“ und des „gespenstischen Föhn“ beginnt, so erscheint im Gegensatz dazu die „sanft“ und „schön“ „lächelnde“ „Sonja“ als lichte Verstorbene, welche die nächste Nähe zu den Lebenden sucht, indem sie mit ihrer Hand in den Mund des Knaben greift. Nimmt man nun noch hinzu, daß Trakl als Dostojewskij-Verehrer¹¹⁸ den Namen Sonja wahrscheinlich aus dessen Roman „Raskolnikow“ entnommen hat¹¹⁹, wo ihn eine sich für ihre Kinder selbstlos aufopfernde Prostituierte trägt, so wird endgültig deutlich: Die tote Sonja ist eine eindeutig positive Verstorbene, die als hoffnungspendendes Schlußbild am Endes dieses von Krankheit und Tod erfüllten Gedichtes steht.¹²⁰

¹¹⁶ G.T., S.53. „Trübsinn“, Z.15-16.

¹¹⁷ Ebd., S.104. „Die Verfluchten“, Z.37-40.

¹¹⁸ Siehe Basil, S.54.

¹¹⁹ Auch die Innsbrucker Ausgabe verweist in ihrer Einzelstellenerläuterung zu „Die Verfluchten“ auf die Figur Sonja in Dostojewskis Roman „Schuld und Sühne“ (Raskolnikow). (I.A.2, S.438. Einzelstellenerläuterung zu „Die Verfluchten“, Textstufe 4 D, Z.36.)

¹²⁰ Andere Textstellen, in denen Tote positiv oder zumindest nicht negativ aus der Nähe auf die Lebenden einwirken: 1) G.T., S.61. „Ein Herbstabend“, Z.5-6. 2) Ebd., S.117. „An einen Frühverstorbenen“, Z.23-25. 3) Ebd., S.150. „Traum und Umnachtung“, Z.105-107. 4) Ebd., S.342. „Heimkehr“, Z. 8-10.

Auf der anderen Seite jedoch tauchen bei Trakl entsprechend dem Motiv der Verdammten ebenso unheimliche bis dämonische Verstorbene in der nächsten Nähe der Lebenden auf. In diesem Sinne entdeckt man in „Romanze zur Nacht“ folgendes Totenmotiv: „Beim Talglicht drunt' im Kellerloch / Der Tote malt mit weißer Hand / Ein grinsend Schweigen an die Wand. / Der Schläfer flüstert immer noch.“¹²¹ Das Motiv des ‚flüsternden‘ „Schläfers“ und des „Kellerlochs“ als Aufenthaltsort des Verstorbenen deuten die Nähe dieses Toten zu den Lebenden an; das Bildmotiv des „grinsenden Schweigens“ „an der Wand“, der diabolisch lächelnden Stummheit erzeugt gemeinsam mit der gespenstisch „weißen Hand“ des Toten die bedrohliche Stimmung, die von diesem Verstorbenenmotiv ausgeht.¹²²

Die Nähe der Verstorbenen zu den Lebenden in Trakls Bilderwelt gipfelt im Motiv des Totenbesuchs wie es in der Schlußstrophe des Requiems „An einen Frühverstorbenen“ zu Tage tritt. Bevor diese Strophe zitiert werden soll, muß kurz voran geschickt werden: Schon im Verlauf dieses Gedichtes zuvor entgrenzt Trakl Lebende und Tote, Diesseits und Jenseits fast vollständig. Statt nämlich eindeutig hier von dem Verstorbenen und dort von dessen diesseitigen Freund zu sprechen, läßt Trakl die beiden symbiotischen Gestalten durch diffuse Bezeichnungen wie „jener“¹²³, das „Antlitz des Freundes“¹²⁴ oder „Seele“¹²⁵, die man auf beide Figuren beziehen kann, ineinander übergehen. Trakl beabsichtigt damit anscheinend, die Nähe des diesseitig Lebenden zum Tod und zu den Toten ebenso anschaulich werden zu lassen wie die Nähe der Verstorbenen zum Diesseits und zu den Lebenden. Nun steigert sich in der betreffenden Schlußstrophe diese Entgrenzung vom diesseitig Lebenden zum jenseitigen Toten und umgekehrt zur Fähigkeit des Frühverstorbenen im Diesseits zu erscheinen, sowie zur Fähigkeit des Lebenden, den Toten zu Gast zu laden: „Goldene Wolke und Zeit. In einsamer Kammer / Lädst du öfter den Toten zu Gast, / Wandelst in traurem Gespräch unter Ulmen den grünen Fluß hinab.“¹²⁶ Aus der „goldenen Wolke“, aus einem Himmelsmotiv in der Farbe der Heiligkeit, aus der verklärten Transzendenz steigt der Frühverstorbene in die „Zeit“, in die Zeitlichkeit der irdischen Welt hinab, und der Lebende ‚lädt‘ „den Toten“

¹²¹ G.T., S.16. „Romanze zur Nacht“, Z.18-21.

¹²² Weitere Stellen, in denen unheimliche Tote in der Nähe der Lebenden auftreten: 1) G.T., S.55. „Psalm“ (2.Fassung), Z.23-24. 2) Ebd., S.62. „Menschliches Elend“ („Menschliche Trauer“ 2.Fassung), Z.1-5. 3) Ebd., S.98. „Verwandlung des Bösen“, Z.46-47. 4) Ebd., S.399. „Abendland“ (1.Fassung), Z.19-21.

¹²³ G.T., Z.7 u. Z.16.

¹²⁴ Ebd., Z.10.

¹²⁵ Ebd., Z.12.

¹²⁶ Ebd., S.117. „An einen Frühverstorbenen“, Z.23-25.

„in einsamer Kammer“, im abgeschiedenen Innenraum seiner Seele, „zu Gast“, so daß beide schließlich „in trautem Gespräch“, in zwischenmenschlicher Nähe, „unter Ulmen den grünen Fluß“ ‚hinabwandeln‘, die Kommunikation mit dem Verstorbenen eröffnet dem Lebenden die Lebendigkeit der irdischen Natur, und die Gemeinschaft des Toten mit dem Lebenden läßt den Totenfluß, den Acheron, sich begrünen, läßt das Jenseits lebendig werden.¹²⁷

Dem ambivalenten Charakter fast aller Motive bei Trakl entsprechend stößt man andererseits nun am Schluß von „Verwandlung des Bösen“ auf einen Totenbesuch mit mehr negativen als positiven Vorzeichen: „O! Verzweiflung, die mit stummen Schrei ins Knie bricht. - Ein Toter besucht dich. Aus dem Herzen rinnt das selbstvergossene Blut und in schwarzer Braue nistet unsäglicher Augenblick; dunkle Begegnung.“¹²⁸ Hier läßt also der Besuch des Toten das „selbstvergossene Blut“ „aus dem Herzen“ des Lebenden „rinnen“, löst demnach selbstzerstörerische Kräfte im Inneren des Lebenden aus, der Totenbesuch erscheint somit als „dunkle Begegnung“, als Heimsuchung durch Selbsttötungsimpulse.

Ein wieder sekundär zumindest doppeldeutiges Licht fällt jedoch auf diesen Totenbesuch, wenn man den folgenden Satz dieses Prosagedichts hinzunimmt: „Du - ein purpurner Mund, da jener im grünen Schatten des Ölbaums erscheint.“¹²⁹ Bezieht man nämlich das Indefinitpronomen „jener“ auf den Verstorbenen, so wird der Tote ansatzweise wieder durch das Motiv des „grünen Schattens des Ölbaums“ mit der lebendigen Natur verbunden. Hinzu tritt, daß das Bildmotiv des Ölbaums möglicherweise die Assoziation an den Ölgarten Gezemane wecken soll, in dem Christus in seiner Todesangst betet.

Daß Trakl es bewußt beabsichtigte, durch das Motiv des Ölbaums Bildassoziationen an Christus im Garten Gezemaneh sowie an die Vitalität immergrüner, mediteranner Natur hervorzurufen, läßt die Überarbeitung der Schlußpassage auf der Textstufe 2 (H) von „Verwandlung des Bösen“ deutlich erkennen. Da heißt es nämlich zunächst „im grünen Schatten des Ahorn“¹³⁰, und dann erst verbessert Trakl in „im grünen Schatten des Ölbaums“¹³¹.

¹²⁷ Eine anderes Textbeispiel für den Besuch eines verklärten Verstorbenen bei den Lebenden: G.T., S.150. „Traum und Umnachtung“, Z.105-107.

¹²⁸ G.T., S.98. „Verwandlung des Bösen“ (2.Fassung), Z.45-47.

¹²⁹ Ebd., Z.47-48.

¹³⁰ I.A.3, S.288. „Verwandlung des Bösen“, Textstufe 2 H, Z.42-43.

¹³¹ Ebd.

Insgesamt läßt sich also konstatieren: Polarer, paradoxer geht es kaum. Der hier dem Lebenden erscheinende Tote evoziert zum einen Selbstmordgedanken und wird andererseits mit der Lebendigkeit der Natur sowie mit Christus in seiner Todesfurcht verbunden, wirkt nacheinander oder sogar gleichzeitig zerstörerisch, vitalisierend und zugleich heiligend.

Abschließend stellt sich die Frage: Wo finden sich nun aber geistesgeschichtliche Parallelen oder zumindest partielle, indirekte Strukturanalogien zu dem Zentralmotiv der Nähe der Verstorbenen bei Trakl? Zunächst gibt es das Motiv von der Nähe der Toten zu den Lebenden in verwandter, aber keineswegs identischer Weise ungefähr zeitgleich in der Lyrik Georg Heyms und R. M. Rilkes. Diesen partiellen Parallelen nachzugehen, kann aber nicht Aufgabe dieser, ganz auf Trakl zentrierten Untersuchung sein. So wird der Vergleichshorizont erweitert und die Frage gestellt: Gibt es außerliterarische Analogien zu dem Traklschen Zentralmotiv der Nähe der Toten zu den Lebenden? Tatsächlich findet man entfernte Entsprechungen zu den Jenseitsvorstellungen vieler archaischer Kulturen, daß die Toten ständig in nächster Nähe der Lebenden weiterexistieren und dabei negativ wie positiv auf diese einwirken. In diesem Sinne lassen sich auch Parallelen zur mythisch-archaischen Schicht der deutschsprachigen Kultur, nämlich zum deutschen Volksglauben, genauer zu dessen Gespensterphantasien herstellen, die man allerdings aufgrund ihrer Wurzeln in der vorchristlich germanischen Religiosität als Relikte des archaischen Totenglaubens verstehen sollte.¹³² Darüber hinaus gibt es auch im Christentum von der offiziellen Theologie nicht anerkannte Sonderbewegungen, in denen die unmittelbare Nähe der Verstorbenen zu den Lebenden eine zentrale Rolle spielt; gemeint sind der Pietismus Jung-Stillings, der Swedenborgianismus und die Anthroposophie Steiners.

Nach diesen Hinweisen auf Teilparallelen muß nun auch die Gegenfrage thematisiert werden, nämlich: Zu welchen Jenseitsvorstellungen tritt Trakls Totenmotivik durch das Zentralmotiv der unmittelbaren Nähe der Verstorbenen zu den Lebenden, durch diese Identität von Jenseits und Diesseits in deutlichen Kontrast? Antwort: Mit dem Zentralmotiv der Nähe der Verstorbenen, der Identität von Jenseits und Diesseits, treten

Diese Änderung übernimmt Trakl dann auch durch die folgenden Textstufen bis in die endgültige Textstufe 4 D. (I.A.3, S.289. „Verwandlung des Bösen“, Z.47.)

¹³² Insofern werden diese Gespensterphantasien des deutschen Volksglaubens hier auch als vorchristlich-archaisierend charakterisiert, da sich diese Seite des Volksglaubens nur lose mit dem offiziell-dogmatischen Christentum assoziiert hat, während beispielsweise die Marien- und Heiligenverehrung der Volksreligiosität mit der Dogmatik der offiziellen Theologie des Katholizismus direkt kongruiert und angesichts dessen als spezifisch christlicher Volksglaube bezeichnet werden kann.

Trakls Totenphantasien in einen deutlichen Gegensatz zu den Jenseitsvorstellungen der christlich-kirchlichen Dogmatik, in denen das Reich der Lebenden und der Verstorbenen zwei verschiedene, voneinander klar abgegrenzte Welten darstellen. Selbst die katholische Vorstellung von der Einwirkung der Heiligen auf die Lebenden, die der protestantisch erzogene Trakl nur indirekt durch den Katholizismus seiner Heimatstadt Salzburg gekannt haben wird, überbietet er eindeutig, indem er den direkten Einfluß seliger Verstorbener (die nur in zwei Fällen mit Heiligen identifiziert werden¹³³), den von Verdammten sowie denjenigen von zugleich verklärten wie leidenden Abgeschiedenen schildert. Insofern gilt es Adams These, daß Trakl „als Dichter und Christ zu seinen Vorstellungen des ‚neuen Lebens‘ kommt“¹³⁴ in dem Sinne ergänzend zu korrigieren, daß festgestellt werden muß: Trakl entwickelt christlich-kirchliche Jenseitsvorstellungen in einer Weise weiter, die sich mit der kirchlichen Dogmatik keineswegs mehr deckt, sondern vielmehr entfernte Strukturanalogien zur Jenseitsmythologie archaischer Kulturen oder des deutschen Volksglaubens und zu den Jenseitsbeschreibungen Jung-Stillings, Swedenborgs sowie Steiners aufweist.

Daß Trakl sich nie mit Jenseitsvorstellungen archaischer Kulturen, mit dem deutschen Volksglauben oder mit Jung-Stilling, Swedenborg und Steiner beschäftigt hat, macht diese entfernte Parallelen jedoch nur noch interessanter, fordert eine bewußtseinsgeschichtliche Deutung dieses Phänomens heraus.¹³⁵

Nachdem im Vorhergehenden die Grundstrukturen der Todes- und Totenmotivik beschrieben wurde, soll nun im Folgenden untersucht werden, in welcher Beziehung die Farbwörter und die musikalischen Inhaltsmotive, die ja beide die Motivkonfiguration jedes Traklgedichtes wesentlich mitbestimmen, zur Darstellung des Todes und zum Motiv der Verstorbenen stehen. (Dieses Thema wurde schon in Kapitel 2.7. und Kapitel 2.8 angeschnitten. Während jedoch dort die Annäherung von Trakls Lyrik an die Malerei durch Farbwörter und an die Musik durch das Variationsprinzip sowie die strukturelle Wirkung dieser Analogien auf die Todes- und Totenmotive analysiert wurden, kann jetzt innerhalb der inhaltlichen Beschreibung der Todes- und Totenmotivik systematisch

¹³³ Siehe 1) G.T., S.386. „Untergang“ (1.Fassung), Z.2. 2) Ebd., S.387. „Untergang“ (2.Fassung), Z.2.

¹³⁴ Adam, S.1.

¹³⁵ Siehe Kapitel 4.2 Eine mythostheoretische und religionsgeschichtliche Deutung der archaisierenden Jenseitsphantasien Trakls.

dem Verhältnis zwischen den Farbwörtern sowie den Klangmotiven einerseits und der Todesdarstellung sowie dem Verstorbenenmotiv andererseits nachgegangen werden.)

3.7 Die Farbwörter und ihr Verhältnis zu den Todes- und Totenmotiven

Der Betrachtung einzelner Farben in ihrer Beziehung zur Todes- und Totenmotivik sei noch einmal grundsätzlich vorausgeschickt: Es gibt bei Trakl keine eindeutige Farballegorik, es gibt nur ambivalente Bedeutungstendenzen einzelner Farbwörter, allgemeingültige Tendenzen, die aber nur im Kontext des Einzelgedichtes genauer bestimmt werden können. (Im folgenden können nicht die Bedeutungstendenzen der Farben bei Trakl systematisch mit dem Anspruch letztendlicher Klärung dargestellt werden, was das Thema einer eigenen Untersuchung wäre; es soll vielmehr speziell ihr Verhältnis zur Todes- und Totenmotivik analysiert werden und was dies indirekt über ihre allgemeine Symbolik aussagt.)

3.7.1 Blau

Blau ist im Kontext der Traklschen Todes- und Totenmotivik vielfach als Farbe des Himmels die Farbe der Transzendenz und somit - wie auch Goldmann feststellt - „die Farbe des Heiligen“¹³⁶. So finden sich Textstellen, in denen die Farbe Blau morbide Vergänglichkeitsmotive mit einer Aura der Transzendenznähe umgibt. In diesem Sinne heißt es in „Psalm“: „Wenn es Nacht wird siehst du mich aus vermoderten Augen an, / In blauer Stille verfielen deine Wangen zu Staub.“¹³⁷ Die Verbindung des Farbadjektivs blau mit dem Motiv der Stille, des In-sich-Kehrens, der Kontemplation läßt die Farbe Blau ebenso wie das Motivwort Stille, das in dem betreffenden Gedichtes auch als Stille des Verfalles, als Totenstille, als tödliches Schweigen erscheint¹³⁸, eine positive Wendung in ihrer Bedeutung nehmen, die das negative Bildmotiv der zu Staub verfallenen Wangen relativiert und andeutet: Der Tod ist zwar einerseits der schreckliche Verfall, die Verwesung des Körpers, aber andererseits zugleich auch ein

¹³⁶ Goldmann, S.30.

¹³⁷ G.T., S.346. „Psalm“, Z.16-17.

¹³⁸ So beginnt „Psalm“ mit den Zeilen: „Stille; als sanken Blinde an herbstlichen Mauern hin, / Lauschend mit morschen Schläfen dem Flug der Raben.“ (G.T., S.346. „Psalm“, Z.2-3). Und einige Verse später steht der Satz: „ ... Angst und Schweigen / Brechender Augen erfüllt das dämmernde Zimmer.“ (Ebd., Z.8-9).

endgültiges Zur-Ruhe-Kommen des Menschen, das mit einer Hinwendung zur Transzendenz verbunden ist.¹³⁹ Ein Blick auf die Umarbeitungssituation dieser Textstelle in der Textstufe 1 (H) affiziert diese Interpretation der Funktion der Farbangabe Blau hier, denn Trakl ändert von „in schwarzer Stille“¹⁴⁰ zu „in blauer Stille“¹⁴¹. Dadurch soll offensichtlich die morbide Motivik der „vermoderten Augen“ und der zu Staub verfallenen Wangen relativiert, ja transzendierend auratisiert werden. Ohne diese Änderung des Farbbadjektivs von schwarz zu blau bliebe nämlich diese gesamte Textstelle düster morbid.¹⁴²

Blau ist aber im Kontext der Todesmotivik keineswegs immer - wie Feilecker meint - „von einer Atmosphäre göttlicher Ruhe, Harmonie und Erfüllung umgeben“¹⁴³. Das Blau bei Trakl tritt nämlich auch selber als spezifisch dunkle Farbe auf, „Blau“ kann insofern - wie Goldmann konstatiert - „in Verbindung mit dem Begriff Kälte“ „stehen“¹⁴⁴ und somit als Farbe des Erkalts, des Absterbens, des Schimmels zu einer Farbe des Todes werden. In diesem Sinne entdeckt man in „Offenbarung und Untergang“ folgendes Blau: „Aus verwesender Bläue trat die bleiche Gestalt der Schwester und also sprach ihr blutender Mund: Stich schwarzer Dorn.“¹⁴⁵ Hier wird das Blau durch das vorangestellte Adjektiv ‚verwesend‘ zu einer Farbe des Todes, die mit dem Motiv des ‚blutenden Mundes‘ als womöglich tödlicher Wunde, als lebensgefährlicher Verletzung und mit der gespenstisch ‚bleichen Gestalt der Schwester‘ korreliert.¹⁴⁶

In welcher Beziehung steht nun die Farbe Blau zu dem Motiv der jenseitig weiterexistierenden Verstorbenen? Betrachten wir zunächst folgende Textstelle aus „An den Knaben Elis“: „Du aber gehst mit weichen Schritten in die Nacht, / Die voll purpurner Trauben hängt, / Und du regst die Arme schöner im Blau.“¹⁴⁷ Der schon

¹³⁹ Weitere Stellen, in denen Blau als Farbe der Transzendenz negative Todesmotive ambivalent werden läßt bzw. mehrdeutige Todesmotive positiv transzendiert: 1) G.T., S.143. „Im Dunkel“, Z.11-12. 2) Ebd., S.58. „Amen“, Z.27-38. 3) Ebd., S.117. „An einen Frühverstorbenen“, Z.12-15.

¹⁴⁰ I.A.4.2, S.112. „Psalm“, Textstufe 1 H, Z.16.

¹⁴¹ Ebd.

¹⁴² Diese Textüberarbeitung ist auch insofern relativ endgültig, als diese Textstelle nicht weiter verändert wird und das Gedicht „Psalm“ nur als Textstufe 1 H vorliegt.

¹⁴³ Feilecker, S.17.

¹⁴⁴ Goldmann, S.31.

¹⁴⁵ G.T., S.168. „Offenbarung und Untergang“, Z.18-20.

¹⁴⁶ Weitere Textstellen, in denen Blau im negativen Sinne als Farbe der Verwesung und des Todes verwendet wird: 1) G.T., S.59. „Verfall“, Z.13-15. 2) Ebd., S.103. „Die Verfluchten“, Z.16. 3) Ebd., S.132. „Vorhölle“, Z.20.

¹⁴⁷ G.T., S.84. „An den Knaben Elis“, Z.8-10.

„lange“ ‚verstorbene‘¹⁴⁸ Knabe Elis geht in die Nacht, die voll Trauben hängt, die also voll eucharistischer und zugleich dionysischer Früchte, dem Christus sowie dem Dionysos zugeordneter Natursymbole hängt, er wendet sich somit zur Nachtseite des menschlichen Bewußtseins, die vom Göttlichen erfüllt ist. Dabei regt er die Arme schöner im Blau, er reckt sich empor in die Bläue des Himmels, sehnt sich nach der Transzendenz und berührt ihre Sphäre. Die Farbe Blau erzeugt hier gemeinsam mit dem Motiv der Trauben die Verklärtheit und Transzendenznähe dieses Verstorbenen.¹⁴⁹

Ganz im Gegensatz dazu steht in „Stundenlied“ folgende Zeile: „Und aus verfallener Bläue tritt bisweilen ein Abgelebtes.“¹⁵⁰ Die negative Bedeutung des hier als Farbe des Verfalles, der Verwesung, des Schimmels bestärkt das negative Totenmotiv: Der Verstorbene erscheint als „ein Abgelebtes“, als ein nicht mehr Lebendes, als ein Lebloses.

In der Textstufe 2 (T) heißt es hingegen noch: „Und aus hyazinthener Bläue tritt bisweilen ein Abgelebtes.“¹⁵¹ Erst auf der Textstufe 3 (H) schreibt Trakl dann: „Und aus verfallener Bläue ...“.¹⁵² Die Zielsetzung dieser Änderung liegt auf der Hand: Während das Adjektiv ‚hyazinthen‘ blaue Blütenblätter assoziiert, negativiert das Wort ‚verfallen‘ die „Bläue“. Blau wird dem düsteren Verstorbenenmotiv des ‚Abgelebten‘ entsprechend zu einer Farbe der Verwesung, d. h. des Todes.

Es läßt sich zusammenfassen: Die Doppeldeutigkeit des Blauen als Farbe der Transzendenz sowie des Todes bestärkt die Ambivalenz der Todes- und Totenmotive und entgrenzt insbesondere die Sphäre der Transzendenz und den Bereich des Todes. Insofern muß man - was die Symbolik des Blauen bei Trakl allgemein angeht - Goldmanns These, daß Blau bei Trakl am „häufigsten“ mit dem „Himmel“, dem „Wasser“, dem „Weiblichen“ und der „Kälte“ ‚verbunden wird‘¹⁵³, in dem Sinne ergänzen, daß Blau auch als Farbe des Todes auftreten kann.

¹⁴⁸ Ebd., Z.13.

¹⁴⁹ Zwei andere Stellen, in denen die Farbangabe blau die Verklärtheit eines Abgeschiedenen verstärkt bzw. mitentstehen läßt: 1) G.T., S.98. „Verwandlung des Bösen“ (2.Fassung), Z.31-32. 2) Ebd., S.139. „Abendland“ (2.Fassung), Z.4-5.

¹⁵⁰ G.T., S.80. „Stundenlied“, Z.9.

¹⁵¹ I.A.2, S.461. „Goldenes Stundenlied“, Textstufe 2 T, Z.9.

¹⁵² Ebd., Textstufe 3 H, Z.9.

Diese Überarbeitung der Textstelle behält Trakl dann auch in der endgültigen Textstufe 4 D bei. (I.A.2, S.462. „Stundenlied“, Textstufe 4 D, Z.9.)

¹⁵³ Goldmann, S.30-31.

3.7.2 Weiß

Zunächst soll die Farbangabe Weiß in folgender Textstelle aus „Helian“ untersucht werden: „Besänftigte wandeln wir an roten Mauern hin / Und die runden Augen folgen dem Flug der Vögel. / Am Abend sinkt weißes Wasser in Graburnen.“¹⁵⁴ Versteht man die „Besänftigten“, friedfertig Gewordenen mit den „runden Augen“, mit den Augen in der vollkommenen Form des Kreises, als ethisch geläuterte Menschen mit vollkommener Wahrnehmungsfähigkeit und deutet man deren Fähigkeit, wie die antiken Priester aus dem Vogelflug zu lesen, als Fähigkeit die Transzendenz in der Natur wahrzunehmen, so zeichnet sich folgende Interpretation des Motivs des ‚weißen‘, ‚in Graburnen‘ ‚sinkenden‘ ‚Wassers‘ ab: Das nicht blaue, sondern weiße, durchsichtig reine, unirdisch helle Wasser, das in Graburnen sinkt, versinnbildlicht die transzendierte Natur, die sich dem Bereich des Todes öffnet, in ihn hinabströmt, emaniert. Weiß steht hier als lichte, helle Farbe für unirdische Reinheit, schon jenseitige Lauterkeit, für - wie Goldmann schreibt - die „Transfiguration des Irdischen“¹⁵⁵, für die Verklärung des Todes.¹⁵⁶

Ganz anders gebraucht Trakl in folgender Textpassage aus „Offenbarung und Untergang“ die Farbangabe Weiß: „Aber als ich den Felsenpfad hinabstieg, ergriff mich der Wahnsinn und ich schrie laut in der Nacht; und da ich mit silbernen Fingern mich über die schweigenden Wasser bog, sah ich daß mich mein Antlitz verlassen. Und die weiße Stimme sprach zu mir: Töte dich!“¹⁵⁷ Die weiße, zum Selbstmord aufrufende, innere Stimme stellt hier den unheimlichen Höhepunkt negativer Motive dar, die mit den Wahnsinn und dem lauten, nächtlichen Schreien beginnt und sich fortsetzt im Motiv des fehlenden Spiegelbildes, des Verlustes des eigenen Antlitzes. Die Farbe Weiß verleiht der Stimme, die den Suizid befiehlt, als amimetische Synästhesie eine unirdische Aura, doch keine lichte, reine, sondern eine fahle, geisterhafte: Weiß als Farbe des Unheimlichen, Gespenstischen, des bedrohlichen Todesbereichs.¹⁵⁸

„Weiß ist also“ in Trakls Todesmotivik - wie Goldmann zutreffend formuliert - „ambivalent“ und „polar“¹⁵⁹.

¹⁵⁴ G.T., S.69. „Helian“, Z.15-17.

¹⁵⁵ Goldmann, S.37.

¹⁵⁶ Ein weiteres Textbeispiel, in dem die Farbe Weiß für Reinheit, Läuterung, Transzendierung im Kontext der Todesmotivik steht: 1) G.T., S.168. „Offenbarung und Untergang“, Z.6-9.

¹⁵⁷ G.T., S.169. „Offenbarung und Untergang“, Z.42-45.

¹⁵⁸ Zwei Stellen, in denen die Farbangabe Weiß zugleich Transzendenz -und Todesnähe versinnbildlicht: 1) G.T., S.72. „Helian“, Z.78-80. 2) G.T., S.423. Gedichtkomplex (I), Z.55-58.

¹⁵⁹ Goldmann, S.37.

Die gleiche Doppeldeutigkeit: Weiß als Farbe der Reinheit, der Transzendenz, Weiß als Farbe des Gespenstischen, des bedrohlichen Todesbereichs entdeckt man in der Art und Weise, wie Trakl das Farbmotiv der Leichenblässe, der weißen Hautfarbe der Toten verwendet. So heißt es einerseits in „Frühling der Seele“: „Stille blüht die Myrthe über den weißen Lidern der Toten.“¹⁶⁰ Die Verknüpfung mit dem Motiv der blühenden Myrthe, der Blume der Jungfräulichkeit, der Keuschheit, der Reinheit läßt ‚die weißen Lider der Toten‘ zu einem Zeichen ihrer Reinheit, ihrer unirdischen Verklärtheit werden.¹⁶¹ Im Gegensatz dazu stehen in „Romanze zur Nacht“ folgende Zeilen: „Beim Talglicht drunt‘ im Kellerloch / Der Tote malt mit weißer Hand / Ein grinsend Schweigen an die Wand.“ Das Motiv der weißen, leichenbläßen Hand des Toten wird durch das dämonische Grinsen, das er damit an die Wand malt, und die Lokalisierung des Vorgangs im dämmerigen Kellerloch zu einem negativen Farbmotiv: Weiß als unirdische, aber geisterhafte Farbe eines unheimlichen Verstorbenenmotivs.¹⁶²

3.7.3 Gold

Betrachten wir zunächst die Funktion des Farbadjektivs golden in den folgenden Schlußzeilen von „Heimkehr“: „Aber in goldener Stille / Wohnt das trunkene Herz / Seines erhabenen Todes voll.“¹⁶³ Die Verbindung der Farbe Golden, die kostbaren Schmuck, vor allem aber kultische Gefäße, Schreine und Altäre assoziiert, mit dem Motiv der Stille verleiht diesem sakralen Charakter, läßt an Kontemplation, an religiöse Einkehr denken, eben an die Besinnung auf den eigenen ‚erhabenen Tod‘. Da „Heimkehr“ mit den Zeilen beginnt: „Wenn die goldene Ruh des Abends odmet“¹⁶⁴, wenn das goldene Licht der Abendsonne scheint, bekommt das Motiv der ‚goldenen Stille‘ kosmischen Glanz: Das Bildmotiv der goldenen Sonnenscheibe als Sinnbild der Transzendenz in der Natur leuchtet mit auf.¹⁶⁵

¹⁶⁰ G.T., S.141. „Frühling der Seele“, Z.26.

¹⁶¹ Ein weiteres Beispiel, wo die Farbangabe weiß ein Totenmotiv im wahrsten Sinne des Wortes aufhellt, verklärt: G.T., S.404. „Abendland“ (2.Fassung), Z.46-49.

¹⁶² Eine andere Textstelle, in der Weiß als Farbe der Leichenblässe verwendet wird und zugleich unheimlich wie verklärt wirkt: G.T., S.262. „De Profundis“, Z.4-5.

Dem partiell entsprechend formuliert Feilcker: „Der häufigen weißen Farbe haftet <bei Trakl> etwas fast erschreckend ... Jenseitiges an.“ (Feilcker, S.17-18).

¹⁶³ G.T., S.342. „Heimkehr“, Z.27-29.

¹⁶⁴ Ebd., Z.2.

¹⁶⁵ Ein weiteres Textbeispiel, wo das Farbadjektiv golden ein Todesmotiv transzendiert: G.T., S.301. Titellostes Gedicht (aus „Gedichte 1912-1914“), Z.17-19.

In strukturell ähnlicher Weise wirkt das Farbadjektiv *golden* auf die Ausgestaltung des Verstorbenenmotivs, wie sich an den folgenden Schlußzeilen des Gedichts „In Hellbrunn“ zeigen läßt: „So geistlich ergrünen / Die Eichen über den vergessenen Pfaden der Toten / Die goldene Wolke über dem Weiher.“¹⁶⁶ Nimmt man hinzu, daß zuvor von den „Schatten lange Verstorbener“¹⁶⁷ die Rede war, die über den ‚Frühlingsweiher‘ ‚schwebten‘¹⁶⁸, so liegt es nahe, die goldene Wolke über dem Weiher als Bild für den transzendenten und doch der irdischen Welt sehr nahen Bereich zu verstehen, in dem die Verstorbenen verklärt weiterexistieren. Dabei wird das Himmelsmotiv der Wolke - für die Transzendenz stehend - durch die Farbangabe *golden* insofern verstärkt, als Gold als glänzende, lichte Farbe eben heilige Gefäße, Altäre oder Schreine genauso assoziiert wie das Himmelsmotiv der goldenen Sonnenscheibe und damit eine Stimmung von Heiligkeit und Transzendenznähe miterzeugt. Für diese Interpretation spricht zudem, daß es nicht irgendwelche Verstorbenen sind, die über den ‚Frühlingsweiher‘ ‚schweben‘, sondern „Kirchenfürsten“ und „edle Frauen“¹⁶⁹, als gottnahe oder zumindest ethisch hochstehende Abgeschiedene. In diese Richtung weist auch das Motiv der „Eichen“, die „über den vergessenen Pfaden der Toten“ „geistlich ergrünen“: Die verklärten Verstorbenen sind es, die die Eichen ergrünen lassen, die Natur verlebendigen, und dabei ergrünen die Eichen sogar „geistlich“, die irdische Natur wird durch die seligen Abgeschiedenen nicht nur vitalisiert, sondern zugleich auch transzendiert.

Die transzendierende Funktion des Farbadjektivs ‚golden‘ zeigt auch die Umarbeitung dieser Gedichtzeile in den Textstufen von „In Hellbrunn“. Da wird nämlich in der Textstufe 3 H die Schlußzeile „Abendwolke über dem Weiher“¹⁷⁰ in die „goldene Wolke über dem Weiher“¹⁷¹ umgewandelt. Während das Schlußbild der „Abendwolke über dem Weiher“ noch ein relativ mimetisches Naturmotiv bleibt, korrespondiert die sakrale Farbe *Golden* mit dem Adjektiv „geistlich“ und dem Verstorbenenmotiv der abgeschiedenen „Kirchenfürsten“ und läßt somit die „goldene Wolke über dem Weiher“ zu einem Bild für die Epiphanie der verklärten Toten in der diesseitigen Natur werden.

¹⁶⁶ G.T., S.153. „In Hellbrunn“, Z.8-10.

¹⁶⁷ Ebd., Z.4.

¹⁶⁸ Ebd., Z.3-4.

¹⁶⁹ Ebd., Z.5.

¹⁷⁰ I.A.4.1., S.289. „In Hellbrunn“, Textstufe 3 H, Z.9.

¹⁷¹ Ebd.

Diese Änderung wird dann auch durch die folgenden Textstufen bis in die endgültige Textstufe 4 H bzw. 5 D übernommen. (I.A.4, S.289 „In Hellbrunn“, Textstufe 5 D, Z.10.)

Gold wird also in den beiden Beispielen sowie in anderen Textstellen als lichte, glänzende Farbe der Heiligkeit, Verklärtheit und Transzendenz in der Natur gebraucht¹⁷². Dabei gilt es festzustellen: Im Gegensatz zu den ambivalenten Farben Blau und Weiß verwendet Trakl Gold als eindeutig positive sakrale und kosmische Farbe. Wenn Goldmann auch zugestimmt werden kann, daß in anderen Motivkomplexen das Gold bei Trakl immer wieder als ‚zerflossen‘, ‚zerfließend‘, oder ‚davonrauschend‘ beschrieben wird¹⁷³, im Bezug auf die Todes-und Totenmotivik darf jedoch nicht davon gesprochen werden, daß die „positive Wirkung“ des Goldenen „meist von negativen Begriffen paralyisiert wird“¹⁷⁴.

3.7.4 Silber

Als Beispiel dafür, wie Trakl das Farbadjektiv silbern im Kontext der Todesmotive gebraucht, soll zunächst folgende Schlußzeile des Gedichts „Kaspar Hauser Lied“ herangezogen werden: „Silbern sank des Ungeborenen Haupt hin.“¹⁷⁵ Mit dem „Ungeborenen“ ist naheliegenderweise Kaspar Hauser gemeint, insofern als er in den ersten Strophen des Gedichtes als reiner Mensch geschildert wird, der noch in paradiesischer Weise eins mit der Natur und Gott ist: „Er liebte wahrlich die Sonne ... / ... den singenden Schwarzvogel / ... Gott sprach eine sanfte Flamme zu seinem Herzen: / O Mensch!“¹⁷⁶ Somit charakterisiert Trakl Kaspar Hauser als einen völlig unschuldigen Menschen, der notwendigerweise in der von Verbrechen beherrschten Welt so fremd ist wie ein ‚Ungeborener‘. Seine Einsamkeit und seine Ermordung werden damit zu Zeichen einer kalten, verdorbenen Menschenwelt: „Nachts blieb er mit seinem Stern allein; // Sah, daß Schnee fiel in kahles Gezweig / Und im dämmernden Hausflur der Schatten des Mörders. // Silbern sank des Ungeborenen Haupt hin.“¹⁷⁷ Warum ist nun das „Haupt“ des ‚ungeborenen‘ Kaspar Hauser silbern, als er ermordet wird? Silbern als helle, glänzende Farbangabe, die Kostbarkeit, Seltenheit und glänzende Lichtheit assoziiert, betont die positive Außergewöhnlichkeit, ja die Idealität der Kaspar-Hauser-Figur. Warum könnte man fragen, gebraucht Trakl hier nicht das Wort golden? ‚Golden

¹⁷² In diesem Sinne stellt auch Goldmann fest: „Gold ist“ bei Trakl „die Farbe geheiligter Lebenskraft ... göttlichen Seins“. (Goldmann, S.41).

¹⁷³ Goldmann, S.41.

¹⁷⁴ Goldmann, S.41.

¹⁷⁵ G.T., S.95. „Kaspar Hauser Lied“, Z.22.

¹⁷⁶ Ebd., Z.3-9.

¹⁷⁷ Ebd., Z.19-22

sank des Ungeborenen Haupt hin.’ Schließlich ist Golden bei Trakl auch eine Kostbarkeit und Seltenheit assoziierende Farbe und steht darüber hinaus auch noch für Heiligkeit und Transzendenz, ist also sehr passend zur gott- und naturnahen Gestalt Kaspar Hausers? So passend die Farbangabe golden zwar zu Kaspar Hauser als Idealfigur allgemein wäre, so unpassend ist sie zum in dieser Schlußzeile angedeuteten Mord an ihm und der kalten, erstorbenen Atmosphäre, die durch das Motiv des ‚Schnees’ ‚im kahlen Gezweig’ inszeniert wird. Die zwar glänzende und lichte, dennoch aber ebenso kühle bis kalte Farbe Silber widerspricht dieser negativen Todesstimmung eben nicht so diametral wie das warme, heiligende und lichte Farbwort golden. Das Farbadjektiv silbern zeigt also einerseits ethische ‚Kostbarkeit’, ‚Seltenheit’ und im metaphorischen Sinne ‚lichte’ Reinheit von Sterbenden an und damit indirekt deren Transzendenznähe, andererseits aber kann in der Farbangabe silbern auch als Stimmungsnuance Kühle, Erkalten und insofern negative Todesnähe mitschwingen.¹⁷⁸

Trakl hat diesen Schlußvers des „Kaspar Hauser Lieds“ mehrfach geändert. In der Textstufe 1 (H) steht: „Also sank des Ungeborenen Haupt hin.“¹⁷⁹ Auf der Textstufe 2 (H) heißt es dann: „Silbern sank des Ungeborenen Haupt hin.“¹⁸⁰ Trakl ändert dies daraufhin in der Textstufe 3 (H) zu: „Eines Ungeborenen sank des Fremdlings rotes Haupt hin.“¹⁸¹ Schließlich kehrt Trakl auf der endgültigen Textstufe 4 (D) zum Schlußvers von Textstufe 2 (H) zurück: „Silbern sank des Ungeborenen Haupt hin.“¹⁸² Warum - stellt sich nun die Frage - beläßt Trakl es nicht bei „des Fremdlings rotes Haupt“ und kehrt zum Farbadjektiv silbern zurück? Möglicherweise assoziierte Trakl schließlich das Farbmotiv des ‚roten Hauptes’ zu äußerlich und zu direkt die Mordsituation, indem es die Bildvorstellung von vergossenem Blut weckt, während das Farbadjektiv silbern dagegen zweierlei gleichzeitig vermochte, nämlich die Transzendenznähe Kaspar Hausers anzudeuten sowie eine Atmosphäre kalter Todesnähe mitzuerzeugen.

Mit dem Farbwort silbern werden nicht nur Sterbende wie Kaspar Hauser, sondern auch Verstorbene als im übertragenen Sinne ‚kostbare’, ‚seltene’, ‚lichte’ und somit reine Wesen charakterisiert, wie folgende Textstelle aus „An einen Frühverstorbenen“ zeigt:

¹⁷⁸ Zwei weitere Stellen, in denen Trakl das Farbadjektiv silbern in diesem mehrschichtigen Sinne gebraucht: 1) G.T., S.121. „Föhn“, Z.15. 2) Ebd., S.455. „Dramenfragment“ (1.Fassung), Z.5-9.

¹⁷⁹ I.A.3, S.324. „Kaspar Hauser Lied“, Textstufe 1 H, Z.20.

¹⁸⁰ Ebd., Textstufe 2 H, Z.20.

¹⁸¹ Ebd., S.325. „Kaspar Hauser Lied“, Textstufe 3 H, Z.20.

¹⁸² Ebd., Textstufe 4 D, Z.20.

„Jener aber ging die steinernen Stufen des Mönchsbergs hinab, / Ein blaues Lächeln im Antlitz und seltsam verpuppt / In seine stillere Kindheit und starb; / Und im Garten blieb das silberne Antlitz des Freundes zurück, / Lauschend im Laub und im alten Gestein.“¹⁸³ Das in diesem Falle amimetische Farbadjektiv silbern verdeutlicht zunächst, daß es sich bei dem Antlitz des Freundes nicht um das leichenblasse, weiße, verwesend schwarze oder sich schon begrünende Gesicht einer Leiche handelt, sondern um ein Sinnbild für die weiterexistierende, mit „Laub“ und „Gestein“, also mit der Natur eng verbundene Seele des Frühverstorbenen.¹⁸⁴ Darüber hinaus weist das silberne Antlitz darauf hin, daß dieser Verstorbene nicht irgendein Verdammter, sondern einen ethisch ‚kostbarer‘, ‚lichter‘ und damit reiner Abgeschiedener ist. Somit entspricht die Silberfärbung des Verstorbenengesichts folgenden den Sterbenden verklärenden Motiven in den vorhergehenden Zeilen: dem ‚Mönchsberg‘ als Wohnort gottnaher Menschen, den der Sterbende hinabsteigt, dem ‚blauen‘, in der Farbe des Himmel leuchtenden ‚Lächeln‘ des Todgeweihten und der Gleichsetzung der Todesnähe dieses Sterbenden mit einer ‚stilleren Kindheit‘, mit einem Zustand kontemplativer Kindlichkeit, sprich Reinheit.

Der Grund, warum dem Antlitz des Freundes hier die lichte, aber zugleich kühle Farbe Silber und nicht das warme, eindeutig sakrale Golden zugeordnet ist, liegt nun anscheinend darin, daß der allmähliche Verklärungsvorgang des Frühverstorbenen erst begonnen hat, der unmittelbare Sterbeprozess noch ganz nahe liegt und zudem ambivalent geschildert wird: So sind die „Stufen des Mönchsbergs“ „steinern“, also tote, unbelebte Natur und das ‚blaue Lächeln‘ läßt sich auch als blaue Lippen, als tödliches Erkalten interpretieren.

Dieser Bedeutung des Silbernen als kalter Farbe entsprechend gibt es auch innerhalb der Traklschen Todes- und Totenmotivik eine Textstelle, in der das Farbwort silbern nur negativ verwendet wird. So heißt es nämlich in „Traum und Umnachtung“: „Weh der steinernen Augen der Schwester, da beim Mahl ihr Wahnsinn auf die nächtliche Stirne des Bruders trat, der Mutter unter leidenden Händen das Brot zu Stein ward. O, der

¹⁸³ G.T., S.117. „An einen Frühverstorbenen“, Z.7-11.

¹⁸⁴ Wenn auch die Deutung des ‚silbernen Antlitzes des Freundes‘ als Bild für die Seele des Frühverstorbenen am überzeugendsten ist, soll nicht einfach darüberhinweggegangen werden, daß man das „silberne Antlitz des Freundes“ auch als den höheren Wesenstil des lebenden Freundes des Frühverstorbenen interpretieren könnte, schließlich läßt sich das Wort ‚Freund‘ auf beide Freunde beziehen, was Trakl möglicherweise sogar intendiert hat.

Verwesten, da sie mit silbernen Zungen die Hölle schwiegen.“¹⁸⁵ Das Motiv der Familie, des zwischenmenschlichen Zusammenlebens als Hölle auf Erden, als Verwesung vor dem Tod, wird hier durch das Farbadjektiv silbern in zweierlei Hinsicht verstärkt: Zunächst bedeuten die „silbernen Zungen“ metallische, erstarrte, leblose und insofern schweigende Zungen. Darüber hinaus entspricht aber auch die Kälte der silbernen Farbe der nur negativen, infernalischen wie morbiden Stimmung dieser Familienszene. (Die nur sakrale, warme, positive Farbe Gold wäre an dieser Stelle völlig fehl am Platze oder würde die gesamte Bedeutung ändern.)

Trakl verwendet das Farbadjektiv silbern im Kontext seiner Todes- und Totenmotivik also zwar primär als glänzende, lichte Farbe, die sinnbildliche Kostbarkeit, Reinheit und indirekt Transzendenznähe assoziieren soll, im Unterschied jedoch zum eindeutig nur positiven Golden kann Silbern bei Trakl auch in ambivalent werden: d.h. Kühle, Erkalten und somit sogar negative Todesnähe spürbar werden lassen. Daß Silbern aber nicht ambivalent, sondern „überwiegend negativ“ verwendet wird oder sogar, wie Goldmann weiter schreibt, im Freudschen Sinne „die reine Ausprägung“ von Trakls „Todestrieb“¹⁸⁶ darstellt, läßt sich an den Textstellen nicht nachvollziehen.

3.7.5 Schwarz

Sehen wir uns zuerst einmal genauer an, wie Trakl die Todesfarbe par excellence, nämlich Schwarz, in folgender Textstelle aus „Die Verfluchten“ einsetzt: „Am Abend säumt die Pest ihr blau Gewand / ... Ein Knabe legt die Stirn in ihre Hand. // Oft sinken ihre Lider böß und schwer. / Des Kindes Hände rinnen durch ihr Haar / Und seine Tränen stürzen heiß und klar / In ihre Augenhöhlen schwarz und leer.“¹⁸⁷ Die Schwärze der leeren Augenhöhlen assoziiert die vollständige Verwesung des wichtigsten Sinnesorgans des Menschen, der Augen. So charakterisiert die Farbe Schwarz hier die Gestalt der Pest als Personifikation eines ganz negativen Todesbildes: der Tod als schreckliche Zerstörung des menschlichen Körpers. Trakl gebraucht also Schwarz an dieser wie an anderen Stellen als dunkelste aller Farben, als eindeutig negative Todesfarbe. „Schwarz ist bei Trakl < wie Goldmann zutreffend charakterisiert > die

¹⁸⁵ G.T., S.151. „Traum und Umnachtung“, Z.149-153.

¹⁸⁶ Goldmann, S.43.

¹⁸⁷ G.T., S.103. „Die Verfluchten“, Z.20-23.

Farbe der Zerstörung, der Verwesung, des Todes“¹⁸⁸, der Darstellung des Todes als furchtbare Vernichtung irdischen Lebens.¹⁸⁹ Das Farbadjektiv läßt sich somit als Mittel des schonungslosen Realismus betrachten, mit dem Trakl den Tod als Verwesung des Körpers schildert.

Ebenso negativ wirkt die Farbangabe schwarz auf die Jenseitsphantasien ein, wie folgende Beispiele aus „Passion“ zeigen: „Wandelnd an den schwarzen Ufern / Des Todes / Purpurn erblüht im Herzen die Höllenblume.“¹⁹⁰ Die Schwärze dieser ‚Ufer des Todes‘ deutet schon an, daß es sich hier um die Lethe, den Acheron handelt. Das folgende Motiv der „Höllenblume“ veranschaulicht dann eindeutig: Hier ist ein Fluß an der Grenze zur Hölle gemeint, ein Höllenfluß. Zwei Strophen weiter wird die negative Verdunklung von Todes- und Totenmotiven fortgesetzt: „O, der Stachel des Todes. / Verblichene schauen wir uns am Kreuzweg / Und in silbernen Augen spiegeln sich die schwarzen Schatten unserer Wildnis.“¹⁹¹ Daß sich die ‚Verblichenen‘ „am Kreuzweg“, also an einem schwarzmagischen, satanischen Ort „schauen“, charakterisiert diese Verstorbenen schon als Verdammte. Das folgende Farbmotiv ihrer „schwarzen Schatten“ unterstreicht dies nun, insofern als die Schwarzfärbung das Schattenmotiv zu einem Bild für die Schattenseite ihres Wesens macht, zu dem also, was sie zu höllisch Verdammten werden läßt. Trakl verwendet Schwarz also auch in eindeutig negativer Weise als Farbe des negativsten Totenschicksals: der höllischen Verdammnis¹⁹², Schwarz insofern auch als Farbe bedrohlicher Jenseitsphantasien.

Trotz der vorherrschenden Negativbedeutung der Farbe Schwarz bei Trakl soll nicht übergangen werden, daß es in der Traklschen Todes- und Totenmotivik eine Bildgestalt gibt, die durch ihre Schwarzfärbung nicht eindeutig negativiert wird. Gemeint ist die Engelsfigur zu Beginn des Gedichts „An einen Frühverstorbenen“: „O, der schwarze Engel, der leise aus dem Inneren des Baumes trat, / Da wir sanfte Gespielen am Abend waren.“¹⁹³ Schon die Tatsache, daß Trakl diesen Ausrufesatz mit dem staunenden O und nicht mit dem ebenso bei ihm vorkommenden klagenden Wehruf beginnt sowie das Motiv, daß der Engel aus dem Inneren des Baumes, aus dem vitalen Säftestrom der

¹⁸⁸ Goldman, S.35.

¹⁸⁹ In diesem Sinne spricht auch Feilecker davon, daß die „schwarzen und grauen Farben ... immer mit einem Ausdruckswert des Furchtbaren ... Todnahen verbunden sind“. (Feilecker, S.17).

¹⁹⁰ G.T., S.393. „Passion“ (1.Fassung), Z.30-32.

¹⁹¹ G.T., S.393. „Passion“, Z.39-42.

¹⁹² Zwei weitere Stellen, in denen die Farbangabe schwarz die Nähe der Hölle oder zumindest das negative Schicksal eines Toten andeutet: 1) G.T., S.312. „An Mauern hin“, Z.5. 2) Ebd., S.84. „An den Knaben Elis“, Z.2-3.

¹⁹³ G.T., S.117. „An einen Frühverstorbenen“, Z.2-3.

lebendigen Natur trat, charakterisieren diesen schwarzen Engel nicht als Todessymbol oder als dämonischen, gefallenen Engel, sondern als keineswegs lebensfeindlichen oder bösen, vielmehr stattdessen mit der lebendigen Natur verbundenen, ernsten, aber trotzdem guten, vielleicht von Gott gesandten Todesboten. Dementsprechend ist - wie der weitere Fortgang des Gedichtes zeigt - der von diesem schwarzen Engel angekündigte Todesprozess keine schreckliche Zerstörung des Körpers oder der Beginn einer Höllenfahrt, sondern ein Transzendierungsvorgang, an dessen Ende der Tote als verkörperter Verstorbener erscheint. Schwarz kann also bei Trakl zumindest in diesem Fall nicht nur furchtbare Todesverfallenheit oder höllische Verdammnis, sondern ganz wertneutral, sogar ansatzweise positiv, ernste Todesnähe bedeuten oder - wie Goldmann formuliert - die „Ankündigung eines Todes, der löst und heimführt“¹⁹⁴, der erlöst und heimführt in die Transzendenz.

3.7.6 Grau

In ähnlicher Weise wie Schwarz wird Grau an drei Stellen in Trakls Werk als Farbe eines negativen Todesbildes, als Farbe hoffnungsloser Todesverfallenheit verwendet. So heißt es in „Traum und Umnachtung“: „Weh des Abend am Fenster, da aus purpurnen Blumen, ein gräulich Gerippe, der Tod trat.“¹⁹⁵ Hier verstärkt die Farbe Grau die negative Personifikation des Todes als Knochenmann.¹⁹⁶

3.7.7 Grün

Neben den hauptsächlich mit der Todes- und Totenmotivik verbundenen Farben Blau, Weiß, Gold, Silber und Schwarz gibt es auch zwei Einzelstellen, in denen Grün als Farbe der lebendigen Natur mit dem Wort „Verwesung“ verbunden wird. So steht in „An einen Frühverstorbenen“ folgende Textstelle: „Seele sang den Tod, die grüne Verwesung des Fleisches / Und es war das Rauschen des Waldes, das inbrünstige Klagen des Wildes.“¹⁹⁷ Die folgenden Naturmotive, die in die Totenklage miteinstimmenden Bäume und Tiere, legen es nahe, die „grüne Verwesung“ als das sich

¹⁹⁴ Goldmann, S.35.

¹⁹⁵ G.T., S.148. „Traum und Umnachtung“, Z.32-33.

¹⁹⁶ Die anderen Textstelle, in der das Farbadjektiv grau in ähnlicher Weise gebraucht wird: 1) G.T., S.66. „Drei Blicke in einen Opal“, Z.20. 2) Ebd., S.155. „Das Herz“, Z.3-5.

¹⁹⁷ G.T., S.117. „An einen Frühverstorbenen“, Z.12-14.

langsam Wiederbegrünen, Bemoosen des Leichnams zu deuten, als das Eingehen des verstorbenen Leibes in den Kreislauf von Werden, Vergehen und Wiederwerden. Diametral zur nur negativen Todesfarbe Schwarz gebraucht Trakl hier das Grün als positive Farbe der lebendigen Natur, um zu zeigen, daß man den Tod auch als einen Pol des vitalen Naturkreislaufes verstehen kann.¹⁹⁸ Grün steht also bei Trakl - wie Goldmann zutreffend konstatiert - eben als „die Farbe vegetativen Lebens und Wachstums“ auch für „die Verwandlung im Tod“¹⁹⁹, dafür, daß das Gestorbene in die Lebensprozesse der Natur eingeht.

3.7.8 Purpurn

Purpurn zeigt eine doppelgesichtige Beziehung zur Todesmotivik. Einerseits heißt es in „Passion“: „Wandelnd an den schwarzen Ufern / Des Todes, / Purpurn erblüht im Herzen die Höllenblume.“²⁰⁰ Anknüpfend an die christlich-ikonographische Tradition, Rot mit Hölle und Teufel zu verbinden, verstärkt das Purpurn hier das Infernale dieses Blumenmotivs, die Aussage, daß „wandelnd an den schwarzen Ufern des Todes“, in der Nähe des Todes, an der Grenze zum Jenseits, „purpurn die Höllenblume im Herzen erblüht“, die eigene, innerseelische Hölle dem Menschen bewußt werden kann. Vergegenwärtigt man sich nun, daß zuvor das Inzestmotiv angesprochen wurde („Die Schwester, dunkle Liebe / Eines wilden Geschlechts“²⁰¹), läßt sich das Motiv der purpurnen Höllenblume auch als Bild verhängnisvoller Leidenschaft verstehen, Purpurn dabei dann nicht nur - wie Goldmann meint - als „passive“ „Farbe des Schmerzes“²⁰², sondern zugleich auch als Farbe der Affekte, des Triebhaften, der Leidenschaft.

Teilweise im Gegensatz dazu, teilweise dem entsprechend findet sich in „Sebastian im Traum“ die Farbangabe purpurn in folgendem Kontext: „Oder wenn er an der harten Hand des Vaters / Stille den Kalvarienberg hinanstieg / Und in dämmernden Felsennischen / Die blaue Gestalt des Menschen durch seine Legende ging, / Aus der Wunde unter dem Herzen purpurn das Blut rann. / O wie leise stand in dunkler Seele das Kreuz auf.“²⁰³ Das Motiv des ‚Kalvarienberges‘ sowie das des ‚in der Seele

¹⁹⁸ Das andere Beispiel, wo von „grünen Flecken der Verwesung“ die Rede ist: G.T., S.147. „Traum und Umnachtung“, Z.9-11.

¹⁹⁹ Goldmann, S.44.

²⁰⁰ G.T., S.393. „Passion“ (1.Fassung), Z.30-32.

²⁰¹ Ebd., Z.15-16.

²⁰² Goldmann, S.39.

²⁰³ G.T., S.89. „Sebastian im Traum“, Z.29-34.

aufstehenden Kreuzes' verleiht der ‚Wunde‘ Sebastians ‚unter dem Herzen, aus der das purpurne Blut rann‘, den Charakter eines Miterleidens des Sterbens Christi, einer imitatio Christi, ja vielleicht sogar einer Stigmatisierung. Purpurn ist hier keineswegs die Farbe höllischer Leidenschaften, sondern im Sinne Goldmanns die „Farbe des Schmerzes“²⁰⁴, und zwar des heiligen Leidens und Sterbens.

3.7.9 Rot

Rot wird im Kontext der Todesmotivik als Herbstfarbe verwendet, als Farbe herbstlichen Verfalles und Absterbens in der Natur. So heißt es in „Herbst“: „Da macht ein Hauch mich von Verfall erzittern. / Ein Vogel klagt in den entlaubten Zweigen / Es schwankt der rote Wein an rostigen Gittern“.²⁰⁵ Dem Wort „Verfall“ und dem Motiv der ‚entlaubten Zweige‘ sowie der ‚rostigen Gitter‘ entsprechend, weist hier das Farbadjektiv rot daraufhin, daß die Weinreben dem herbstlichen Absterben der pflanzlichen Natur anheimgefallen sind, rot somit als Farbe des Verfalls, des Todes in der Natur.²⁰⁶ Rot hat also nicht nur - wie Goldmann feststellt - die „Bedeutung ... des Triebes und der Affekte“²⁰⁷, sondern wird auch als Farbe des Verfalles, letztlich des Todes in der Natur gebraucht.

3.7.10 Gelb

In vergleichbarer Weise taucht auch das bei Trakl relativ seltene Farbwort gelb als Herbstfarbe und somit als Farbe der absterbenden Natur auf. In diesem Sinne entdeckt man in der Schlußstrophe von „Drei Blicke in den Opal“ folgendes Landschaftsmotiv: „Grau erhärtet sich der Himmel über gelben Feldern.“²⁰⁸ Den vielen morbiden Bildmotiven dieses Gedichts zuvor entsprechend (den „Grabgerüchen“²⁰⁹, dem „Blut im Dorngewinde“²¹⁰, den ‚Aussätzigen‘²¹¹) ist hier nicht von den goldenen Feldern reifer Kornähren, sondern von gelben Feldern die Rede, von herbstlichen Stoppelfeldern, die

²⁰⁴ Goldmann, S.39.

²⁰⁵ G.T., S.219. „Herbst“, Z.10-12.

²⁰⁶ In verwandter Weise wird Rot in den folgenden Textstellen als herbstliche Verfallsfarbe verwendet: 1) G.T., S.18. „Musik im Mirabell“, Z.10. 2) Ebd., S.69. „Helian“, Z.15. 3) Ebd., S.413. „Die Heimkehr“ (1.Fassung), Z.8.

²⁰⁷ Goldmann, S.38.

²⁰⁸ G.T., S.67. „Drei Blicke in einen Opal“, Z.40.

²⁰⁹ G.T., S.66. „Drei Blicke in einen Opal“, Z.17.

²¹⁰ Ebd., S.67. „Drei Blicke in einen Opal“, Z.28.

²¹¹ Ebd., Z.34.

nur noch aus abgemähten, abgestorbenen Halmen bestehen.²¹² Angesichts dieser und anderer Stellen gilt es festzuhalten: „Gelb steht“ bei Trakl nicht allein - wie Goldmann formuliert - für „irdische Fülle“²¹³, sondern im Kontext der Todesmotivik auch für das herbstliche Absterben in der Natur.

3.7.11 Die Bedeutungstendenzen der Farben im Überblick und im Vergleich miteinander

Verkürzt und vereinfacht läßt sich also Folgendes über das Verhältnis der Farbwörter zur Todes- und Totenmotivik zusammenfassen: Blau, Weiß und indirekt auch Silber sind in ambivalenter Weise Transzendenz- und Todesfarben zugleich. Gold hingegen ist eine eindeutige Transzendenzfarbe, die positive, transzendierende Totenmotive verstärken oder erzeugen sowie negative Todesmotive mehrdeutig erklären kann. Polar zur Farbangabe gold stellen Schwarz und Grau nur negative Todesfarben dar, die negative Verwesungs- und Höllenmotive zu unterstreichen oder mithervorzubringen und selbst positive Todesmotive stark abzdunkeln vermögen. Wiederum im Kontrast zu Schwarz läßt Grün als eindeutig positive Farbe des vitalen Naturkreislaufes negative Todesmotive ambivalent werden. Rot und Gelb sind komplementär zu Grün Herbstfarben als Farben der absterbenden pflanzlichen Natur. Purpurn ist wiederum doppelgesichtig, indem es höllische Leidenschaft ebenso versinnbildlichen kann wie heiligen, tödlichen Schmerz. Angesichts dessen kann festgestellt werden: Alle bei Trakl vorkommenden Farben werden also im Kontext der Todes- und Totenmotivik angewendet, was die große Bedeutung der Todes- und Totenmotive sowie der Farbwörter in Trakl Werk gegenseitig verstärkt.

Darüber hinaus ist es wichtig zu erkennen: Es gibt im Kontext der Traklschen Todes- und Totenmotivik nicht nur ambivalente, sondern auch weitgehend eindeutige Farbwörter. Dabei sind diese eindeutigen Farbangaben nicht selten der positive bzw. negative Teil eines ambivalenten Einzelmotivs, eines größeren doppeldeutigen Bildzusammenhangs oder werden im Blick auf das Gesamtwerk mehrdeutig. Dementsprechend finden sich eben auch durch eindeutige Farbwörter eindeutig positive bzw. negative Todes- und Totenmotive im einzelnen, was jedoch die Ambivalenz der

²¹²Andere Textstellen, in denen Gelb als herbstliche Farbe der absterbenden Natur gebraucht wird: 1) G.T., S.351. „Neige“ (2.Fassung), Z.2-5. 2) Ebd., S.421. „Gedichtkomplex“ (I), Z.11-13.

²¹³Goldmann, S.49.

gesamten Todes- und Totenmotivik keineswegs abschwächt, denn im Blick auf das Gesamtwerk sind die einzelnen eindeutigen Motive oder Bildzusammenhänge fast immer wieder ambivalent. So heben die durch eindeutige Farbwörter eindeutig gestaltete Bildmotive die Ambivalenz der Todes- und Totenmotivik insgesamt nicht auf, sondern lassen sie vielmehr statt verwaschen differenziert erscheinen.

Weiterhin läßt sich konstatieren: In der Tatsache, daß alle Farben - so unterschiedliche Bedeutungen sie tragen oder so ambivalent sie schon selber sind - im Zusammenhang der Todes- und Totenmotivik gebraucht werden, manifestiert sich die oft gegensätzliche Vielgesichtigkeit der Todesdarstellung und der Jenseitsphantasien bei Trakl.

Ein bemerkenswertes Faktum ist es im übrigen, daß Trakl in seiner Verwendung von Farbwörtern im Hinblick auf die Todes- und Totenmotivik sich immer wieder auf reale Färbungen im Zusammenhang mit Tod und Verwesung bezieht. So gibt es das Weiß der Leichenblässe, das Blau des Schimmels, der erkaltenden Lippen, das Grün des sich bemoosenden Leichnams, das Schwarz der völlig verrotteten Natur bzw. des völlig verwesenen Körpers. Überhaupt setzt die Bedeutung der Farben im Bezug auf die Todes- und Totenmotive oft an ganz natürlichen Assoziationen an, die Farben aufgrund der Färbung von Wesen und Gegenständen in der realen Welt auslösen. So ist Blau als Farbe des Himmels die Farbe der Transzendenz, Gold als Farbe kultischer Gegenstände, Schreine und Altäre sowie als Farbe der Sonnenscheibe eine sakrale und kosmische Farbe. Andererseits jedoch entdeckt man in Trakls traumartiger Bilderwelt mindestens so viele amimetische Färbungen im Kontext der Todes- und Totenmotive wie realitätsbezogene. So ist vom ‚silbernen Antlitz‘²¹⁴ des frühverstorbenen Freundes, vom ‚blutenden blauen Wild‘²¹⁵ und von der ‚goldenen Kühle‘, die vom ‚Friedhof weht‘²¹⁶, die Rede. Dabei deuten die amimetischen Farbangaben zumeist darauf hin, daß das betreffende Motiv sinnbildlich zu verstehen ist: Beispielsweise ist das Antlitz des Frühverstorbenen silbern, weil damit nicht das verwesende Gesicht einer Leiche, sondern die ethisch ‚kostbare‘, reine und lichte Seele des Toten gemeint ist. Bei Trakl baut also die Farbsymbolik im Hinblick auf die Todes- und Totenmotivik einerseits auf den Färbungen in der Realität auf, andererseits werden diese assoziativen Farbbedeutungen dann oft amimetisch verwendet, um den Tod und die weiterexistierenden Verstorbenen als einen Bereich zu schildern, der über die reale

²¹⁴ G.T., S.117. „An einen Frühverstorbenen“, Z.10-11.

²¹⁵ Ebd., S.374. „Elis“(2.Fassung), Z.41-42.

²¹⁶ Ebd., S.132. „Vorhölle“, Z.10-11.

Außenwelt weit hinausgeht. Insofern manifestiert sich in Trakls Farbverwendung zum einen der Realismus und zum anderen der Transzendentalismus seines Todesbildes und seiner Verstorbenenphantasien.

3.8 Die akustischen Motive und ihre Beziehung zur Todes- und Totenmotivik

Komplementär zu den optischen Farbwörtern gebraucht Trakl eine zweite Kategorie von Motivwörtern, um seine Todes- und Totenmotive auszugestalten: die akustischen bzw. musikalischen Motive.

Untersucht man die Beziehung der akustischen Motivik zu den Todes- und Totenmotiven, stößt man zunächst auf regelrechte Todesklänge, Klänge, die das Sterben begleiten oder sogar anscheinend auslösen. So findet sich in dem Gedicht „In den Nachmittag geflüstert“ folgende Textstelle: „Sterbeklänge von Metall; / Und ein weißes Tier bricht nieder.“²¹⁷ Die metallisch harten Sterbeklänge lassen ein weißes, somit lichtetes, reines Tier niedersinken und sterben. Der Tod eines reinen, unschuldigen Tieres, also ein negatives Todesmotiv, wird hier durch ein negatives Klangmotiv, die metallischen Sterbeklänge, musikalisch inszeniert und damit verstärkt.²¹⁸ In Anbetracht dieser Textstelle und einer ganzen Reihe vergleichbarer muß man Hellmichs These, daß „Musik und Klang bei Trakl“ „bis auf wenige Ausnahmen“ „meist mit positivem Vorzeichen erscheinen“²¹⁹, in dem Sinne korrigieren, daß zumindest im Bereich der Todesmotivik durchaus auch negative Klangmotive auftreten, die man nicht einfach als Sonderfälle ignorieren darf.

Im Gegensatz zu diesen negativen akustischen Todesmotiven gibt es auch Klangmotive, die einen Todesprozeß in seiner letztlich positiven Aussagerichtung affirmieren. In diesem Sinne heißt es in „An einen Frühverstorbenen“: „Seele sang den Tod, die grüne Verwesung des Fleisches / Und es war das Rauschen des Waldes / Die inbrünstige Klage des Wildes.“²²⁰ Hier wird die „grüne Verwesung“, die Auflösung eines Leichnams in den Kreislauf der Natur, von der Seele des lebenden Freundes besungen, so daß die Flora und Fauna in den Klage- und zugleich Jubelgesang einstimmt. Ein

²¹⁷ G.T., S.54. „In den Nachmittag geflüstert“, Z.6-7.

²¹⁸ Weitere Beispiele für negative, musikalische oder zumindest akustische Todesmotive: 1) G.T., S.97. „Verwandlung des Bösen“, Z.28. 2) Ebd., S.167. „Grodek“ (2.Fassung), Z.2-3. 3) Ebd., S.359. „Traum des Bösen“, Z.2. 4) Ebd., S.368. „Nähe des Todes“, Z.1-2.

²¹⁹ Hellmich, S.126.

²²⁰ G.T., S.117. „An einen Frühverstorbenen“, Z.12-14.

positives Todesbild, der Tod als Eingehen in die Natur, wird durch die akustischen Motive, der Gesang des Lebenden, die Naturgeräusche des rauschenden Waldes und des klagenden Wildes, in seiner positiven Gesamtbedeutung bestärkt.

Auch die Gestaltgebung von Verstorbenen- bzw. Auferstandenenmotiven wird bei Trakl durch akustische Motivik wesentlich mitbestimmt, wie folgende Schlußzeilen des Gedichts „Abendländisches Lied“ zeigen: „... Weihrauch strömt von rosigen Kissen / Und der süße Gesang der Auferstandenen.“²²¹ Gemeinsam mit dem sakralen Duftmotiv des Weihrauchs macht das synästhetische, mit dem Geschmacksadjektiv ‚süß‘ verbundene Musikmotiv des ‚süßen Gesanges‘ anschaulich, daß es sich bei diesen „Auferstandenen“ nicht um eschatologisch Verdammte, sondern um Verklärte, vom Tode Auferweckte handelt.²²² Insofern kann man Angesichts dieses und einer ganzen Anzahl anderer musikalischer Totenmotive Hellmich partiell zustimmen, daß die „musikalischen Motive Trakls“ immer wieder auch als „Symbole für Erlösung“²²³, als Sinnbild der Verklärtheit von Verstorbenen gebraucht werden.

Darüber hinaus verwendet Trakl akustische Motive ebenso, um ambivalente Totenmotive gerade in ihrer Doppelgesichtigkeit zu bestärken, wie folgende Textstelle aus „Drei Teiche in Hellbrunn“ anschaulich macht: „Stimmen von Frauen, die längst verstarben / Weben zärtlich und dunkelfarben / Über dem weißen nymphischen Spiegel. / Klagen ihr vergänglich Geschicke“.²²⁴ Das akustische Motiv des „zärtlich“ klingenden ‚Stimmengewebes‘ läßt gemeinsam mit dem Farbmotiv des „weißen“, somit lichten und reinen sowie nymphischen, d. h. von göttlichen Naturwesen bevölkerten ‚Wasserspiegels‘ die „längst“, ‚verstorbenen‘ „Frauen“ verklärt erscheinen. Nimmt man nun jedoch hinzu, daß die „Stimmen“ der „Frauen“ „dunkelfarbig“ „weben“, und „ihr vergänglich Geschicke“ ‚beklagen‘, so wird der Seinszustand dieser Abgeschiedenen wieder leidvoll eingedunkelt, so daß er insgesamt wieder ambivalent wirkt: verklärt und leidvoll zugleich. So erzeugt das ambivalente Klangmotiv des ‚zärtlichen‘ und ‚dunkelfarbenen‘ ‚Stimmengewebes‘ im Zusammenhang mit anderen Motiven (der ‚weiße, nymphische Spiegel‘, die ‚Klage‘) ein doppeldeutiges Verstorbenenmotiv.

²²¹ Ebd., S.119. „Abendländisches Lied“, Z.22-23.

²²² Andere Stellen, in denen die Verklärtheit von Verstorbenen durch positive Klangmotive unterstrichen wird: 1) G.T., S. 98. „Verwandlung des Bösen“ (2.Fassung), Z.31-32. 2) Ebd., S.139. „Abendland“(4.Fassung), Z.12-15. 3) Ebd., S.392. „Passion“(1.Fassung), Z.2-4.

²²³ Hellmich, S.29.

²²⁴ G.T., S.178. „Drei Teiche in Hellbrunn“, Z.11-14.

Außer dem Motiv des Klanges, des Gesanges wie der Stimmen tauchen in Trakls Todes- und Totenmotivik auch Instrumente als musikalische Motive auf. So entdeckt man in „Verwandlung des Bösen“ die scheinbar widersprüchlichen, zusammen ambivalenten Ausrufe: „O die Flöte des Lichts; o die Flöte des Tods.“²²⁵ Wie bewußt Trakl hier musikalische Motive speziell als Instrumentenmotive in die Textur einarbeitet, zeigt ein Blick in die Textstufen von „Verwandlung des Bösen“. Da heißt es nämlich zunächst: „O das Lied vom Licht, o das Lied vom Tod.“²²⁶ Daraus wird dann erst durch Überarbeitung: „O die Flöte des Lichts, o die Flöte des Tods.“²²⁷ Denkbar ist, daß Trakl durch die somit eingearbeitete Instrumentenmotivik das Musikalische hier besonders akzentuieren wollte.²²⁸

Neben den direkten Klang- Gesang- und Instrumentenmotiven findet man bei Trakl im Kontext der Todes- und Totenmotivik auch akustische Motive ex negativo: Worte wie „stille“ oder „leise“. So steht in „Traum und Umnachtung“ folgender Satz: „Aber stille trat am Abend der Schatten des Toten in den trauernden Kreis der Seinen, und es klang kristallen sein Schritt über die grünende Wiese vorm Wald.“²²⁹ Das Adjektiv „stille“ verbreitet hier eine kontemplative Stimmung um die Erscheinung des Toten im Kreis der Seinen und bereitet somit das synästhetische, direkte Klangmotiv des ‚kristallen‘ klar und rein klingenden Schrittes vor, das die Verklärtheit dieses Abgeschiedenen andeutet.

Akustische Motive ex negativo können aber auch ambivalente Todesmotive mit entstehen lassen, wie die folgende Anfangszeile von „An einen Frühverstorbenen“ deutlich macht: „O, der schwarze Engel, der leise aus dem Inneren des Baumes trat“²³⁰. Daß der „schwarze Engel“ hier nicht donnernd, sondern „leise“ erscheint, verleiht ihm

²²⁵ Ebd., S.97. „Verwandlung des Bösen“ (2.Fassung), Z.28.

Weitere Textbeispiele in denen Instrumentenmotive positiv, negativ und ambivalent im Kontext der Todes- und Totenmotivik auftreten: 1) G.T., S.117. „An einen Frühverstorbenen“, Z.15. 2) Ebd., S.269. „Sommersonate“, Z.16-17. 3) Ebd., S.359. „Traum des Bösen“ (3.Fassung), Z.2. 4) Ebd., S.392. „Passion“ (1.Fassung) Z.2-3.

²²⁶ I.A.3, S.284. „Verwandlung des Bösen“, Textstufe 1 H, Z.9-10.

²²⁷ Ebd.

Diese Änderung wird dann durch die folgenden Textstufen in die endgültige Textstufe 4 (D) übernommen. (I.A.3, S.290. „Verwandlung des Bösen“, Textstufe 4 D, Z.27).

²²⁸ Dafür spricht, daß schon in folgenden Textstufe 2 H der Prosavision „Verwandlung des Bösen“ weitere prägnante musikalische Motive in die Textpassage zuvor eingefügt werden. Da steht nämlich gleich zu Anfang das Instrumentenmotiv: „Eine Glocke läutet ...“ (I.A.3, S.286. „Verwandlung des Bösen“, Textstufe 2 H, Z.3). und etwas später stößt man auf folgende musikalische Metaphorik: „Krähen, die sich zerstreuen, drei. Ihr Flug gleicht einer Sonate, voll verblichener Akkorde.“ (Ebd., S.287. „Verwandlung des Bösen“, Textstufe 2 H, Z. 7-8).

²²⁹ G.T., S.150. „Traum und Umnachtung“, Z.105-107.

²³⁰ Ebd., S.117. „An einen Frühverstorbenen“, Z.2.

auf der einen Seite die Aura eines düsteren, nicht aber furchterregenden oder gar bösen Engels. Auf der anderen Seite jedoch haftet diesem ‚leisen‘, unmerklichen Erscheinen des schwarzen Engels in einer sekundären Bedeutung gerade durch seine Lautlosigkeit der Beigeschmack des Unheimlichen an. Das Wort: „leise“ kann man hier zumindest, wie Hellmich es allgemein tut, nicht nur als „Attribut des Göttlichen“²³¹ verstehen, sondern auch als Stimmungsmotiv ansatzweise unheimlicher Todesnähe.

Zusammenfassend läßt sich sagen: Trakl verwendet direkte musikalische Motive (Klang, Gesang, Instrumente) sowie Naturgeräusche (Rauschen des Waldes beispielsweise) ebenso wie akustische Motive ex negativo, um positive, negative und ambivalente Todes- und Totenmotive in ihrer jeweiligen Bedeutungsstruktur zu stärken. Insoweit muß man Hellmichs These, daß „der Klang“ bei Trakl als Inhaltsmotiv „Reinheit und Erlösung“ „vermittelt“²³² - zumindest, was die Todes- und Totenmotivik betrifft - in folgendem Sinne einschränken: Klangmotive unterstreichen oft die selige Fortexistenz verklärter Verstorbener oder die Darstellung des Todes als positiv verstandenes Eingehen in die Natur. Genauso können akustische Motive aber auch die halb erlöste, halb leidende Existenzform ambivalenter Toter illustrieren sowie sogar die Schilderung des Todes unschuldig Leidender als furchtbares Verhängnis musikalisch inszenieren.

Nachdem nun zuerst die Grundstrukturen von Trakls Todes- und Totenmotivik beschrieben worden sind und danach die Farb- und Klangwörter als wichtigste Gestaltungsmittel, mit denen Trakl die Bedeutung seiner Todes- und Totenmotive ausformt, untersucht wurden, soll jetzt die Beziehung der Todesdarstellung und des Verstorbenenmotivs zu den drei anderen großen Themen in Trakls Werk betrachtet werden: zum Thema der Natur, zum Thema des Menschen, aufgefächert in die Familienfiguren, und zum Thema der Transzendenz, d. h. der religiösen Gestalten und Bildmotive.

²³¹ Hellmich, S.29.

²³² Ebd., S.45.

3.9 Die Naturmotive und die Todes- und Totenmotivik:

3.9.1 Die Todesverfallenheit der vegetabilischen Natur

Eine zentrale Wesenseigenschaft der Naturdarstellung bei Trakl ist die Todesverfallenheit der pflanzlichen Natur.²³³ So steht beispielsweise in „Afra“: „Ein härenes Tuch gelegt auf eine Bahre. / Verfaulte Früchte fallen von den Zweigen; / ... Begegnung mit Sterbenden.“²³⁴ Das Motiv der „von den Zweigen“ ‚fallenden‘, ‚verfaulten Früchte‘ ist als Bild der Todesverfallenheit der herbstlichen Natur dementsprechend eingerahmt von Todesmotiven: dem ‚Bahrtuch‘ und der ‚Begegnung mit Sterbenden‘. Es soll damit allem Anschein nach zumindest andeutungsweise zum Ausdruck gebracht werden: Die Natur ist gemeinsam mit dem Menschen dem Tod verfallen. Durch die Todesverfallenheit beider wird eine - wenn auch düstere - Einheit des Menschen mit der Natur gestiftet.²³⁵

Darüber hinaus wird an diesem Textbeispiel anschaulich, warum der Herbst die häufigste Jahreszeit bei Trakl ist: Der Herbst ist die Jahreszeit, in der die vegetabilische Natur stirbt.²³⁶

Die gemeinsame Todesverfallenheit der pflanzlichen Natur und des Menschen führt sogar zu einer Entgrenzung des Gegensatzes: Mensch hier, vegetabilische Natur dort, indem die absterbende Natur vermenschlicht wird. In diesem Sinne heißt es in „Anif“: „Trunken von bläulicher Witterung rührt die Stirne das sterbende Laub.“²³⁷ Laub kann absterben, vom Baum fallen und vermodern, das Verb sterben wird aber normalerweise nur auf Mensch und Tier angewandt, das Motiv des ‚sterbenden Laubes‘ animisiert also die verfallende, vegetabilische Natur, stellt sie auf eine Stufe mit dem Menschen und macht die verwesende pflanzliche Natur damit auch zum Spiegelbild der Todesverfallenheit des Menschen. Im Gegenzug vergleicht Trakl in „Gesang zur Nacht“

²³³ Feilecker schreibt auch in diesem Sinne: „Georg Trakl gestaltet Natur ... wesentlich in ihrem ... Zustand der Todesverfallenheit.“ (Feilecker, S.27).

²³⁴ G.T., S.108. „Afra“ (2.Fassung), Z.12-15.

²³⁵ Andere Beispiele, in denen die Todesverfallenheit der Natur beschworen wird: 1) G.T., S.19. „Melancholie des Abends“, Z.2. 2) Ebd., S.63. „Im Dorf“, Z.16-19. 3) Ebd., S.86. „Elis“ (3.Fassung), Z.24-25.

Analog dazu konstatiert Adam: „Zu der Erfahrung, daß ... die Natur dem Verfall preisgegeben ist, tritt das Wissen, daß auch der Mensch dem Tod verfallen ist. Natur und Mensch haben Leben und Tod gemeinsam.“ (Adam, S.9).

²³⁶ Dementsprechend formuliert Adam: „Die herbstliche Jahreszeit läßt den Dichter in besonders eindringlicher Weise begreifen, daß die Natur dem Tod verfallen ist.“ (Adam, S.6).

²³⁷ G.T., S.114. „Anif“, Z.9-10.

den todgeweihten Menschen mit dem Naturmotiv der niedergemähten Blumen: „Wir sind wie Wanderer ohne Ziele, / Die Wolken, die der Wind verweht, / Die Blumen, zitternd in Todeskühle, / Die warten, bis man sie niedermäht.“²³⁸ Durch die Thematisierung des gemeinsamen Todesschicksals vermenschlicht Trakl die Natur und stellt den Menschen zugleich als Teil der todgeweihten Natur dar.²³⁹

In Trakls Gedichten wird somit die Entfremdung des modernen Menschen von der Natur dadurch überwunden, daß die Todesverfallenheit des Menschen wie der Natur beschworen wird. Insofern hat die auf diese Weise gestiftete neue Einheit des Menschen mit der Natur keine pantheistische, geschweige denn (wie Nietzsches oder Schulers neoantike Naturauffassung) neuheidnische Züge, denn die Natur bei Trakl kann eben als dem Tod Verfallene weder mit einem weltimmanenten Göttlichen gleichgesetzt noch zu einer neopaganen Ersatzgottheit emporstilisiert werden.

3.9.2 Der Tod als Teil des vitalen Naturkreislaufes

Die Beschwörung der Todesverfallenheit der Natur wird nun jedoch im Blick auf das Gesamtwerk dadurch ansatzweise gemildert, daß an verschiedenen Textstellen angedeutet wird: Der Tod ist ein Teil, ein Pol des vitalen Kreislaufs der Natur. So entdeckt man in „Traum und Umnachtung“ folgendes Verwesungsmotiv: „Am Abend ging er gerne über den verfallenen Friedhof, oder er besah in dämmernder Totenkammer die Leichen, die grünen Flecken der Verwesung auf ihren schönen Händen.“²⁴⁰ Das Motiv der „grünen Flecken der Verwesung“ assoziiert, daß schon Pflanzliches, Moos oder Flechten, begonnen haben sich auf den Leichen zu bilden. Insofern wird hier - ganz andeutungsweise - die Auflösung des Leichnams in die Natur geschildert, wodurch versinnbildlicht wird: Der Tod ist der Teil eines lebendigen Naturkreislaufs.

Interessant ist es auch hier wiederum einen Blick in die Textstufen von „Traum und Umnachtung“ zu werfen. Da schreibt Trakl nämlich auf Textstufe 1 (H) zunächst: „... oder er besah in dämmernder Totenkammer die Leichen, die grünen Flecken der Verwesung auf ihren Leibern.“²⁴¹ Noch auf derselben Textstufe wird der Schluß des

²³⁸ Ebd., S.223. „Gesang zur Nacht“ (I), Z.11-14.

²³⁹ Weitere Stellen, in denen pflanzliche Natur als sterbende vermenschlicht wird: 1) G.T., S.353. „Die Sonnenblumen“, Z.2-3. / 2) Ebd., S.346. „Psalm“, Z.15.

²⁴⁰ G.T., S.147. „Traum und Umnachtung“, Z.9-11.

²⁴¹ I.A.4.1, S.58. „Untergang des Kaspar Münch“, Textstufe 1 H zu „Traum und Umnachtung“, Z.10-11.

Satzes dann aber geändert in: „... die grünen Flecken der Verwesung auf ihren schönen Händen.“²⁴² Trakl ist hier allem Anschein nach bemüht um eine positive Ästhetisierung dieses Leichenmotivs, durch das der Tod als Teil des Naturkreislaufes geschildert wird, d. h. Trakl intendiert an dieser Stelle eine positive Akzentuierung dieses Aspekts seines Todesbildes. So läßt sich aus dieser Textstelle (und vergleichbaren²⁴³) eindeutig ableiten: Trakls Naturbild ist also nicht nur moribund, sondern - verdeckt zumindest - ebenso im letzten Endes positiven Sinne vitalistisch und zyklisch, was sich dann auch auf seine niemals lebensfeindliche, das Leben integrierende Todesauffassung überträgt. Darüber hinaus deutet die eben zitierte Textstelle mit anderen vergleichbaren an: Der Mensch nicht nur gemeinsam mit der Natur dem Tod verfallen, sein Tod selbst kann ein Eingehen in die Natur bedeuten, eine Vorstellung wiederum, die sich mit dem christlich-kirchlichen Todesverständnis keineswegs deckt.

Trotzdem muß Feilecker zugestimmt werden, wenn sie davon spricht, daß Trakl „jede immanente Mystik einer in sich geschlossenen, in sich vollkommenen Natur“ transzendierend „sprengt“²⁴⁴, denn Trakl erhebt eben die Natur nie zu einer Ersatzgöttin, deren vitale Immanenz die Transzendenz Gottes ablöst, denn die Natur bleibt auch als lebensvolle, in sich kreisende vorallem eins: eine sterbende, der Vergänglichkeit unterworfen und das eben im Gegensatz zur Transzendenz Gottes. Dementsprechend ersetzt auch die Vorstellung, daß der Mensch im Tod in die Natur eingeht, bei Trakl keineswegs den Glauben an die Unsterblichkeit der Seele, denn es ist in den betreffenden Textstellen vor allem vom Leib, der sich in die Natur auflöst, die Rede; die Seele, die jenseitig weiterexistierenden Verstorbenen erscheinen zwar - wie man im Folgenden sehen wird - auch unter anderem in der Natur, davon, daß sie sich in die Natur auflösen, wird jedoch nie gesprochen.

3.9.3 Die Toten und die pflanzliche Natur

Betrachten wir zunächst folgendes Verstorbenenmotiv aus „Traum und Umnachtung“: „Aber stille trat am Abend der Schatten des Toten in den Kreis der Seinen und es klang

²⁴² Ebd.

Diese Änderung übernimmt Trakl dann durch die folgenden Textstufen auch in die endgültige Textstufe 5 D, Z.9-11.

²⁴³ Weitere Stellen, in denen angedeutet wird, daß der Tod die eine Seite eines vitalen Naturkreislaufs darstellt: 1) G.T., S.49. „Heiterer Frühling“, Z.13. 2) Ebd., S.117. „An einen Frühverstorbenen“, Z.12-14. 3) Ebd., S.216. „Drei Träume“, Z.39-40. 4) Ebd., S.269. „Sommersonate“, Z.15-17.

²⁴⁴ Feilecker, S.138.

kristallen sein Schritt über die grünende Wiese vorm Wald.²⁴⁵ Das synästhetische Motiv des „kristallen“, kristallklar und rein ‚klingenden‘ ‚Schrittes‘ des Verstorbenen deutet schon dessen Verklärtheit an. So läßt das Naturmotiv der nicht nur grünen, sondern ‚grünenden‘, wachsenden „Wiese vorm Wald“, über die der selige Abgeschiedene schreitet, anschaulich werden: Die verklärten Verstorbenen treten hier im Bereich der vitalen Natur in Erscheinung, denn ihre Lebendigkeit entspricht der Lebendigkeit der wachsenden vegetabilischen Natur.²⁴⁶

Versteht man die Nähe zu Verstorbenen als Transzendenznähe, so wird erkennbar, daß die Erscheinung seliger Abgeschiedener in der Natur dem Naturbild bei Trakl panentheistische Züge verleiht, d. h. die Natur bei Trakl hat unter anderem durch die verklärten Verstorbenenmotive Anteil an der Transzendenz, ist jedoch nicht mit ihr identisch. Denn angesichts der Todesverfallenheit der irdischen Natur in Trakls Gedichten kann von Pantheismus in seiner Naturmotivik keineswegs die Rede sein.

Wenn auch der überwiegende Teil der in der vegetabilen Natur auftretenden Toten verklärt ist, gibt es auch in Einzelfällen ambivalente, selige wie zugleich unglückliche Verstorbene, denen dementsprechend nicht nur transzendierende, sondern auch negative, abgestorbene Naturmotive zugeordnet werden. So beginnt das Gedicht „An den Knaben Elis“ mit den Zeilen: „Elis, wenn die Amsel im schwarzen Wald ruft, / Dieses ist dein Untergang.“²⁴⁷ Der ‚schon lange verstorbene‘²⁴⁸ Knabe Elis wird ‚untergehen‘, noch einmal sterben genau wie der ‚schwarze‘, also verbrannte oder verrottete ‚Wald‘, in dem die „Amsel“ „ruft“. Der Verstorbene muß die Todesverfallenheit der vegetabilischen Natur miterleiden. In den folgenden Strophen wird die Gestalt des Knaben Elis jedoch wieder aufgehellt, indem es heißt: „... Du aber gehst mit weichen Schritten in die Nacht, / Die voll purpurner Trauben hängt, / ... Ein Dornenbusch tönt. / Wo deine mondenen Augen sind.“²⁴⁹ Dadurch, daß der Knabe Elis auf diese Weise mit den transzendierenden Naturmotiven der dionysischen oder eucharistischen „Trauben“ und dem alttestamentalen „Dornenbusch“ verknüpft wird,

²⁴⁵ G.T., S.150. „Traum und Umnachtung“, Z.105-108.

²⁴⁶ Andere Textstellen, in denen positive, vitale Naturmotive der lebendigen Verklärtheit von Verstorbenenmotiven entsprechen: 1) G.T., S.45. „Der Spaziergang“, Z.39-40. 2) Ebd., S.117. „An einen Frühverstorbenen“, Z.23-25. 3) Ebd., S.141. „Frühling der Seele“, Z.26. 4) Ebd., S.153. „In Hellbrunn“, Z.4-9. 5) Ebd., S.391. „Wanderers Schlaf“ („Der Wanderer“ 1.Fassung), Z.10-12. 6) Ebd., S.404. „Abendland“ (2.Fassung), Z.46-49.

²⁴⁷ G.T., S.84. „An den Knaben Elis“, Z.2-3.

²⁴⁸ Ebd., Z.13.

²⁴⁹ Ebd., Z.8-12.

entsteht insgesamt wieder eine doppeldeutige, leidende wie verklarte Totenfigur im Zentrum dieses Gedichtes.²⁵⁰

Ein bemerkenswertes Phänomen ist es im übrigen, daß die Verstorbenen ebenso in der wilden vegetabilischen Natur, dem Wald erscheinen sowie in der kultivierten pflanzlichen Natur, dem Garten. So heißt es ebenso: „Am Saum des Waldes - es wohnen dort die Schatten der Toten“²⁵¹ wie: „Die Stille der Verstorbenen liebt den alten Garten“²⁵². Während das Gartenmotiv die Nähe der in der Natur weiterexistierenden Verstorbenen zu den Lebenden betont, unterstreicht das Waldmotiv die Verbundenheit der Verstorbenen mit der unberührten, urwüchsigen Natur.

Es lassen sich nun im weiteren einzelne, offensichtlich besondere, mit Toten verbundene Naturmotive entdecken, die an tradierte biblische oder antike Natursymbolik anknüpfen. So gibt es - wie eben schon angeschnitten - mehrfach das biblische Motiv des Dornenbusches oder -strauches. Wie eben schon zitiert, findet sich in dem Gedicht „An den Knaben Elis“ folgende Zeile: „Ein Dornenbusch tönt, / Wo deine mondenen Augen sind.“²⁵³ Der Dornenbusch, der brannte, als Jahwe Moses erschien, ‚tönt‘ nun sphärenharmonisch, als der ‚mondene‘, der kosmisch verklarte Abgeschiedene Elis in Erscheinung tritt, der verklarte Verstorbene ist an die Stelle Gottes getreten. Das Bildmotiv des Dornenbusches ist jedoch wie so oft bei Trakl ambivalent, denn es kann auch als Bild dorniger, d. h. abgestorbener Natur, also als Todesmotiv und indirekt sogar als Sinnbild der Gottesferne gebraucht werden, wie folgendes Zitat aus dem „Gedichtkomplex“ zeigt: „Stille verweist die Magd im Dornenbusch.“²⁵⁴ Die ‚Magd‘, vielleicht sinnbildlich zu verstehen als Magd des Herrn, als Bild des gottsuchenden Menschen, verweist inmitten dorniger, abgestorbener Natur, dort, wo früher Gott erschien, herrscht nur noch Todesverfallenheit und Gottesferne.²⁵⁵

Daß Trakl hier den Dornenbusch auch als Sinnbild abgestorbener, dem Tod verfallener Natur darstellen will, verdeutlicht die Änderung dieser Textstelle in der Textstufe 3 (H) dieses Gedichtentwurfs. Da heißt es nämlich erst: „Stille schläft die Magd im

²⁵⁰ Ein anderes Textbeispiel, in dem ein mehrdeutiges Naturmotiv die Ambivalenz eines Verstorbenenmotivs bestärkt: G.T., S.407. „Abendland“ (2.Fassung), Z.119-123.

²⁵¹ G.T., S.398. „Vorhölle“ (1.Fassung der 1.Strophe), Z.1.

²⁵² Ebd., S.311. Titelloes Gedicht (aus: Gedichte 1912-14), Z.1.

Zwei weitere Beispiele für die Verbindung des Gartenmotivs mit einem Verstorbenenmotiv: 1) G.T., S.80. „Stundenlied“, Z.18. 2) Ebd., S.392. „Passion“ (1.Fassung), Z.2-3.

²⁵³ G.T., S.84. „An den Knaben Elis“, Z.11-12.

²⁵⁴ Ebd., S.421. „Gedichtkomplex“ (I), Z.11.

²⁵⁵ Eine andere Stelle, in der das Motiv des Dornenbusches- bzw. gestrüpps Todesverfallenheit inszeniert: 1) G.T., S.86. „Elis“ (3.Fassung), Z.22-23.

Dornenbusch.²⁵⁶ Trakl ersetzt jedoch dann das Verb „schläft“ durch das Wort „verwest“²⁵⁷, allem Anschein nach, um eine Korrelation zwischen der verwesenden Magd als Sinnbild der Todesverfallenheit des Menschen und dem Dornenbusch als Sinnbild abgestorbener, dem Tod verfallener Natur herzustellen.

Ein weiteres spezielles Naturmotiv, das immer mit verklärten Abgeschiedenen, insbesondere mit dem toten Knaben Elis verbunden wird, stellt das Baummotiv der Eiche dar. So „ergrünen“ „die Eichen“ „über den vergessenen Pfaden der Toten“²⁵⁸, so 'erscheint' „Elis“ „unter alten Eichen“ als „ein Ruhender mit runden Augen“²⁵⁹ und so „läuten die Schritte Elis durch den Hain, / Den hyazinthenen, / Wiederhallend unter Eichen“²⁶⁰. Dabei fällt auf, daß es entweder eindeutig verklärte Verstorbene sind, denen das Eichenmotiv zugeordnet wird, oder es sich zumindest wie bei dem toten Knaben Elis um die verklärte Seite ambivalenter Abgeschiedener handelt, die mit den Eichen verbunden werden: In diesem Sinne ‚schweben‘ in dem Gedicht „In Hellbrunn“ die „Schatten“ von „Kirchenfürsten und edlen Frauen“, also religiös und ethisch hochstehende Verstorbene, über den „Frühlingsweiher“, so daß „die Eichen über den vergessenen Pfaden der Toten“ „geistlich ergrünen“²⁶¹. Analog dazu wird in „Elis“ der „unter Eichen“ ‚erscheinende‘²⁶² ‚schon lange verstorbene‘²⁶³ Knabe „Elis“ ein „Ruhender mit runden Augen“²⁶⁴ genannt, ein stille Gewordener mit Augen in der vollkommensten aller Formen, dem Kreis, ein kontemplativ Verklärter mit einer vollkommenen Wahrnehmungsfähigkeit also. Dementsprechend geht Elis auch nicht durch den „Hain“ aus „Eichen“, sondern es „läuten“ seine „Schritte“ wie heilige Glocken sphärenharmonisch „wiederhallend unter Eichen“²⁶⁵.

Betrachtet man diese feste Zuordnung der Eiche zu den verklärten Verstorbenen, so erinnert dies ganz von Ferne strukturell zumindest an die Heiligung bestimmter Bäume in archaischen Kulturen. So ist es sogar nicht ganz auszuschließen, daß Trakl sich dabei von der antiken Heiligung der Eiche, wie sie im Zeusorakel von Dodona²⁶⁶ zutage trat,

²⁵⁶ I.A.2, S.208. „Lange lauscht der Mönch ...“, Textstufe 3 H, Z.12 (IV).

²⁵⁷ Ebd.

²⁵⁸ G.T., S.153. „In Hellbrunn“, Z.9-10.

²⁵⁹ G.T., S.85. „Elis“ (3.Fassung), Z.4-5.

²⁶⁰ Ebd., S.405. „Abendland“ (2.Fassung), Z.54-57.

²⁶¹ Ebd., S.153. „In Hellbrunn“, Z.4-9.

²⁶² Ebd., S.85. „Elis“, Z.4-5.

²⁶³ Ebd., S.84. „An den Knaben Elis“, Z.13.

²⁶⁴ Ebd., S.85. „Elis“, Z.4-5.

²⁶⁵ Ebd., S.405. „Abendland“ (2.Fassung), Z.54-57.

²⁶⁶ Siehe Walter Burkert: Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1977. S.185.

unmittelbar anregen ließ. Es findet sich somit wie bei dem Motiv des lebenden Leichnams²⁶⁷ in der Heiligung eines bestimmten Baumes ein archaisierendes Moment in Trakls Totenphantasien.²⁶⁸ Es handelt sich jedoch bei dieser Stilisierung der Eichen zum Totenbaum nicht um ein archaisches, sondern nur um ein archaisierendes Naturmotiv in Trakls Bilderwelt, denn Trakls Heiligung der Eiche ist nicht als Aufforderung zu einem neuheidnischen Baumkult, sondern vielmehr als Symbol eines panentheistischen Naturverständnisses aufzufassen.

Das Grundmotiv überhaupt, daß die Toten in der irdischen Natur weiterleben, entdeckt man ungefähr zeitgleich in verwandter, keineswegs jedoch identischer Weise im lyrischen Werk Georg Heyms. (Die grundsätzlichen Entsprechungen einerseits und die Unterschiede im Einzelnen andererseits herauszuarbeiten, wäre ein eigenes Thema, was den Rahmen dieser auf Trakl zentrierten Arbeit sprengen würde; So soll es bei diesem Hinweis bleiben.)

Sucht man weitergehend nach außerliterarischen, entfernten strukturellen Analogien zu Trakls Vorstellung, daß die Toten in der Natur weiterleben, so stößt man auf den Glauben verschiedener archaischer Kulturen, daß die Verstorbenen im Bereich der Natur weiterleben. Ähnlich wie bei dem Zentralmotiv der Nähe der Toten zu den Lebenden hat Trakl das Grundmotiv, daß die Verstorbenen in der irdischen Natur weiterleben, selbstständig entwickelt. Eine Beschäftigung mit den Religionen archaischer Kulturen liegt nämlich nach allem, was wir über Trakls Lektüre wissen, in keiner Weise vor. Umso mehr fordern diese ganz entfernten Entsprechungen eine bewußtseinsgeschichtliche Analyse heraus.²⁶⁹

3.9.4 Das Sterben der Tiere

Analog zur Todesverfallenheit der pflanzlichen Natur inszeniert Trakl die Todesverfallenheit der animalischen Natur durch das immer wieder auftretende Motiv des sterbenden Tieres. So heißt es in „Der Spaziergang“: „Im Dornenstrauch verendet weich ein Wild.“²⁷⁰ Das Motiv des Dornenstrauches als blätter- wie blütenloser und somit abgestorbener pflanzlicher Natur verstärkt hier das Tiermotiv des sterbenden

²⁶⁷ Siehe Kapitel 3.4 Der Leichnam und sein Verhältnis zum weiterexistierenden Verstorbenen.

²⁶⁸ Siehe Kapitel 4.2.2 Strukturvergleiche zwischen Trakls Verstorbenenphantasien und archaischen Jenseitsvorstellungen.

²⁶⁹ Siehe Kapitel 4.2.2. Strukturvergleiche zwischen Trakls Verstorbenenphantasien und archaischen Jenseitsvorstellungen.

²⁷⁰ G.T., S.45. „Der Spaziergang“, Z.28.

Wildes als Bild der Todesverfallenheit auch der animalischen Natur.²⁷¹ Überblickt man die Tiermotive in Trakls Gesamtwerk, so wird man feststellen, daß die sterbenden Tiere oft Rehe sind, d. h. als „Wild“ bezeichnet werden.²⁷² Der Grund dafür liegt allem Anschein nach darin, daß Rehe von ihrer Gestalt her sehr schöne, anmutige, ihrem Aussehen nach ästhetisch wirkende Tiere sind, was Trakls Bestreben, den Tod zu ästhetisieren entgegenkommt. Hinzu tritt noch, daß es sich bei dem Reh nicht um ein Raubtier, sondern um ein scheues, sich nur von Pflanzen ernährendes, sanft und unschuldig erscheinendes Geschöpf handelt, dessen Sterben tragischer wirkt als der Tod eines Wolfes z. B.

Im Gegensatz zu dem Tragik und Ästhetik ausstrahlenden Motiv des sterbenden Rehs gibt es in Trakls Lyrik auch häßliche bis abstoßende Tiergestalten, die ein nur negatives Todesbild - der Tod als Verwesung - unterstreichen. Gemeint sind die in Trakls Gedichten hin und wieder auftretenden Raben oder Fliegen. So heißt es in „Die Raben“: „Und manchmal kann man sie keifen hören // Um ein Aas, das sie irgendwo wittern, / Und plötzlich richten sie nach Nord den Flug / Und schwinden wie ein Leichenzug.“²⁷³ Schon ihre Charakteristik als Aasfresser, erst recht aber der Vergleich mit dem Leichenzug macht die Raben zu Vögeln des Todes, und zwar des Todes nur negativ aufgefaßt als Verwesung. Damit korrespondierend, werden z. B. in „Die junge Magd“ auch die Fliegen als Insekten der Verwesung geschildert: „Wie ein Aas in Busch und Dunkel / Fliegen ihren Mund umschwirren.“²⁷⁴ So kann man an den Tierfiguren in Trakls Todesmotivik exemplarisch sehen, wie Trakl den Tod mit einer ambivalenten Doppelstrategie darstellt: Einerseits wird der Tod - hier durch das Motiv des sterbenden Rehs - im Sinne einer Ästhetik harmonischer Schönheit als tragisch-erhabenes, ja ästhetisches Geschehen beschrieben, andererseits beschwört Trakl - hier durch die

²⁷¹ Das Motiv des „Dornenstrauches“ ist hier eindeutig nur als negatives, vegetabilisches Todesmotiv zu verstehen und in keiner Weise als biblisches Naturmotiv, denn es heißt hier ja nicht Dornenbusch, sondern Dornenstrauch.

²⁷² Von den acht Textstellen, in denen von einem sterbenden Tier die Rede ist, handelt es sich fünfmal um ein Wild, und jeweils nur einmal um einen Vogel, einen Hund und ein weißes Tier. Die Textbeispiele, in denen - über das schon zitierte hinaus - ein sterbendes Wild auftaucht: 1) G.T., S.86. „Elis“ (3.Fassung), Z.22-23. 2) Ebd., S.275. „Das dunkle Tal“, Z.14. 3) Ebd., S.390. „Am Hügel“ (1.Fassung), Z.2-3. 4) Ebd., S.424. „Gedichtkomplex“ (II), Z.1.

Die anderen Stellen, in denen das Sterben eines weißen Tieres, eines Hundes und eines Vogels als Bildmotiv auftaucht: 1) G.T., S.54. „In den Nachmittag geflüstert“, Z.6-7. 2) Ebd., S.64. „Im Dorf“, Z.36. 3) Ebd., S.360. „Nähe des Todes“ (1.Fassung), Z.1.

²⁷³ G.T., S.11. Z.9-12.

²⁷⁴ Ebd., S.14. „Die junge Magd“, Z.75-76.

aasfressenden Raben und Verwesungsfliegen - den Tod im Stil einer Häßlichkeitsästhetik²⁷⁵, als schreckliche Verwesung irdischen Lebens.

3.9.5 Die Toten und die Tiere

Untersucht man das Verhältnis von Tiermotiven und Totenmotiven in Trakls Werk, so findet man ein bestimmtes Tier, das besonders oft mit den Verstorbenen verbunden wird: die Amsel. So steht in „Winkel am Wald“ die Zeile: „Am Friedhof scherzt die Amsel mit dem toten Vetter.“²⁷⁶ Das Motiv, daß „die Amsel“ als schöner Singvogel „mit dem toten Vetter“ „scherzt“, hellt diese Verstorbenenengestalt unmißverständlich auf. Ein höllisch Verdammt ist dieser tote Vetter sicher nicht, sonst würde nicht die Amsel mit ihm scherzen. Dementsprechend findet sich auch in „An einen Frühverstorbenen“ folgendes Amselmotiv: „Abend, da an dämmernder Mauer die Amsel sang, / Der Geist des Frühverstorbenen stille im Zimmer erschien.“²⁷⁷ Das Natur- und Klangmotiv des Amselgesanges musikalisiert die Epiphanie des Frühverstorbenen und unterstreicht somit die Verklärtheit dieses Abgeschiedenen.

Scheinbar im Gegensatz dazu entdeckt man zu Beginn des Gedichtes „An den Knaben Elis“ folgenden Ausruf: „Elis, wenn die Amsel im schwarzen Wald ruft, / Dieses ist dein Untergang.“²⁷⁸ Der Amselruf „im schwarzen Wald“ prophezeit hier den „Untergang“ des toten Knaben Elis, daß er wie der „schwarze“, d. h. ausgebrannte oder verrottete Wald wieder von neuem sterben muß. Dabei gilt es jedoch zu beachten: Das negative Todesmotiv des schwarzen Waldes dunkelt hier die Gestalt des verstorbenen Knaben Elis ein, während dessen weist die Tatsache, daß hier ein schöner, wohlklingender Vogel ruft und eben keine gespenstische Eule auf die partielle Verklärtheit dieses Abgeschiedenen hin. Es gibt also in Trakls Bilderwelt nicht nur einen Baum der Verstorbenen, sondern auch ein Tier der Abgeschiedenen: die Amsel. Das erinnert nun wiederum ganz von ferne an die Sakralisierung bestimmter Tiere in archaischen Kulturen²⁷⁹, so z. B. des Falken im alten Ägypten.²⁸⁰ Selbstverständlich ist

²⁷⁵ Siehe zur Häßlichkeitsästhetik bei Trakl: Christoph Eykman: Die Funktion des Häßlichen in der Lyrik Georg Heyms, Georg Trakls und Gottfried Benns. Zur Krise der Wirklichkeitserfahrung im deutschen Expressionismus. Frankfurt a. M. 1961.

²⁷⁶ G.T., S.38. „Winkel am Wald“, Z.5.

²⁷⁷ Ebd., S.117. „An einen Frühverstorbenen“, Z.18-19.

²⁷⁸ G.T., S.26. „An den Knaben Elis“, Z.2-3.

²⁷⁹ Siehe Kapitel 4.2.2 Strukturvergleiche zwischen Trakls Verstorbenenphantasien und archaischen Jenseitsvorstellungen.

die feststehende Verknüpfung der Amsel mit den Verstorbenen bei Trakl keine Aufforderung zu einem obskuren, neuheidnischen Tierkult, sondern Symbol eines panentheistischen Naturbildes im Kontext dichterischer Totenphantasien. Der Grund im übrigen, warum Trakl die Amsel als Tier der Verstorbenen wählt, ist wohl ihre wohlklingende Singstimme, die Trakl zur Musikalisierung und damit Ästhetisierung seiner Totenmotivik einsetzt, wobei diese Musikalisierung und somit Ästhetisierung oft die Verklärtheit von Abgeschiedenen unterstreicht.

3.9 Die immerwiederkehrenden menschlichen Gestalten und die Todes- und Totenmotive

Nachdem nun das Verhältnis der Naturmotive zur Todes- und Totenmotivik untersucht wurde, soll nun herausgearbeitet werden in welcher Beziehung die immer wiederkehrenden menschlichen Gestalten in Trakls Werk zur Todesdarstellung und zum Motiv der Verstorbenen stehen. Wenden wir uns den immer wieder auftretenden Familienfiguren zu und als erstes der Gestalt der Schwester.

3.10.1. Die Familienfiguren und die Todes- und Totenmotivik

3.10.1.1. Die Gestalt der Schwester und die Todesmotive

Der Ambiguität der Traklschen Totenmotivik entsprechend verhält sich die wichtigste Familiengestalt, die wichtigste menschliche Figur in seinem Werk überhaupt, nämlich die Schwester, ambivalent zu dem Bereich Tod, Sterben und Verwesung. So endet „Traum und Umnachtung“ mit folgendem negativen Schwestern- und Todesmotiv zugleich: „Purpurne Wolke umwölkte sein Haupt, daß er schweigend über sein eigenes Blut und Bildnis herfiel ... da im zerbrochenen Spiegel, ein sterbender Jüngling, die Schwester erschien, die Nacht das verfluchte Geschlecht verschlang.“²⁸¹ Während die Hauptgestalt dieser Prosavision also „über sein eigenes“ „Bildnis herfiel“, sich also selbst zerstörte, „erschien“ „die Schwester“ als „sterbender Jüngling“ „im zerbrochenen Spiegel“, als destruiertes Spiegelbild der Todesverfallenheit des Protagonisten. Die

²⁸⁰ Siehe Klaus Koch: Geschichte der ägyptischen Religion. Von den Pyramiden bis zu den Mysterien der Isis. Stuttgart, Berlin, Köln 1993. S.456 u. 459.

²⁸¹ G.T., S.150. „Traum und Umnachtung“, Z.120-123.

Androgynie der Schwesterngestalt legt es ebenso wie das Spiegelmotiv nahe, die Schwester hier primär als Spiegelbild des dem Tode verfallenen Hauptakteurs von „Traum und Umnachtung“ zu verstehen. Sekundär jedoch kann man das androgyne Schwesternmotiv auch als eigenständige Figur deuten: Selbst die Schwester, die weibliche und männliche Wesenszüge potenzierend vereint, diese im positiven Sinne ambivalente Synthesegestalt der Geschlechter muß sterben, ist dem Tod unentrinnbar verfallen.

In der Textstufe 1 (H) zu „Traum und Umnachtung“ mit dem Titel: „Der Untergang des Kaspar Münch“ ändert Trakl diese Textstelle zweimal. Zuerst steht dort nämlich: „... da aus zerbrochenem Spiegel strahlend ein schwesterlich Bild trat“²⁸², dann ersetzt Trakl „strahlend“ durch „schuldig“²⁸³, und schließlich wandelt er die gesamte Textstelle um in: „... da aus zerbrochenem Spiegel ein sterbender Jüngling die Schwester trat.“²⁸⁴ Aus einer verklärten Schwesterngestalt wird zunächst eine abgedunkelte und schließlich eine ganz finstere Schwesternfigur. Die Negativierungstendenz in diesen Überarbeitungen zeigt sich somit überdeutlich und darin eben Trakls Intention, die androgyne Schwester hier in einem ganz negativen Sinne als dem Tod völlig verfallen darzustellen.

Im Gegensatz dazu entdeckt man in „Ruh und Schweigen“ ein positives Schwesternmotiv, das in gegensätzlicher Weise mit einem negativen Todesmotiv verbunden wird: „Ein strahlender Jüngling / Erscheint die Schwester in Herbst und schwarzer Verwesung.“²⁸⁵ Die Schwester stellt hier, indem sie „ein strahlender Jüngling“ genannt wird, das genaue Gegenteil zum Motiv der „schwarzen Verwesung“ dar. So wird sie auf der Kontrastfolie dieses nur negativen Todesmotivs zur lichten, transzendenten Todesüberwinderin erhoben. Ihre Androgynie unterstreicht dabei ihre Verklärtheit, die durch das Adjektiv „strahlend“ erzeugt wird: Die Qualitäten beider irdischer Geschlechter transzendierend vereinend, kann ihr die Vergänglichkeit alles Irdischen, der Tod nichts mehr anhaben.

Auf den ersten Blick scheinen sich beide eben zitierten Textstellen zu widersprechen: Hier die sterbende, androgyne Schwester als Sinnbild der Todesverfallenheit selbst der am höchsten entwickelten Menschen, hier die androgyne, weibliche und männliche

²⁸² I.A.4.1, S.65-67. „Der Untergang des Kaspar Münch“, Textstufe 1 H zu „Traum und Umnachtung“, Z.136-137.

²⁸³ Ebd. .

²⁸⁴ Ebd.

Diese Änderung wird dann auch durch die folgenden Textstufen bis in die endgültige Textstufe 5 D übernommen. (I.A.4.1., S.76. „Traum und Umnachtung“, Textstufe 5 D, Z.120-124.)

²⁸⁵ Ebd., S.114. „Ruh und Schweigen“, Z.12-13.

Wesensqualitäten überblendende Schwester als transzendierte Todesüberwinderin. Der Widerspruch ist nun dahingehend zu lösen, daß im Zentrum von Trakls Todesmotiven die ambivalente, paradoxe Auffassung steht: Einerseits ist der Mensch als irdisches Wesen - selbst bei höchster geistiger Entwicklung - dem Tod völlig verfallen, andererseits kann er aufgrund seiner potentiellen Teilhabe an der Transzendenz trotzdem den Tod letzten Endes überwinden.

3.10.1.2 Die Figur der Schwester und das Motiv der Verstorbenen

So doppelgesichtig wie das Verhältnis der Schwesterngestalt zur Todesmotivik, ist auch die Erscheinung der Schwester als Verstorbener. So heißt es zum einen in „Gedichtkomplex“ (III): „... Da aus Sebastians Schatten die verstorbene Schwester trat, / Purpurn des Schlafenden Mund zerbrach.“²⁸⁶ Das gewalttätige und zugleich erotische Motiv, daß „die verstorbene Schwester“ „purpurn des Schlafenden Mund zerbrach“, läßt die Schwester hier zu einer bedrohlichen Verstorbenen werden, die destruktiv auf die Lebenden einwirkt.

Im Kontrast dazu findet sich in „Grodek“ folgendes Schwesternmotiv: „Unter goldnem Gezweig der Nacht und Sternen / Es schwankt der Schwester Schatten durch den schweigenden Hain.“²⁸⁷ Das Heiligkeit assoziierende Farbwort golden und das kosmische Motiv der Sterne verklärt hier die Schwester zu einer der Transzendenz nahen Verstorbenen. Daß der Schwester Schatten nicht durch den Hain schreitet, sondern wie tödlich verwundet „schwankt“, weist jedoch in einer sekundären Bedeutungsschicht daraufhin, daß diese Tote zwar kosmisch verklärt ist, aber trotzdem zugleich immer noch leidet, vielleicht sogar stirbt.

Vergegenwärtigt man sich nun, daß die Schwesternfigur in Trakls Dichtungen auch als Verstorbene auftritt, obwohl Trakls Schwester Grete erst nach ihm starb, so wird anschaulich: Die Gestalt der Schwester in Trakls Dichtungen darf nicht nur als autobiographische Spiegelung seiner inzestuösen Beziehung zu Grete interpretiert werden - wie es die psychoanalytische Deutungen Kleefelds tut²⁸⁸ - sondern muß darüber hinaus auch als fiktionale Figur innerhalb seiner Verstorbenenphantasien aufgefaßt werden. In diesem Sinne spricht Trakl auch immer in seinen Gedichten von

²⁸⁶ G.T., S.425. „Gedichtkomplex“ (III), Z.4-5.

²⁸⁷ Ebd., S.167. „Grodek“ (2.Fassung), Z.12-14.

²⁸⁸ Kleefeld, S.59-63.

Siehe Kapitel 4.3.4.1 Zur psychoanalytischen Interpretierbarkeit der Schwesternfigur.

„der“ Schwester und nicht etwa von „meiner“ Schwester, was zumindest auf eine verallgemeinernde, fiktionalisierende, eben überbiographische Verarbeitung seiner inzestuösen Beziehung zu Grete Trakl schließen läßt. In ihrer Fiktionalität zeigt die Schwesterngestalt darüber hinaus sogar partiell archetypische Züge, die eine tiefenpsychologische Deutung nahelegen: Die Androgynie der sterbenden oder den Tod überwindenden Schwester und deren Bezogenheit auf eine männliche Figur im jeweiligen Gedichtkontext werfen die Frage auf, inwieweit hier der Animabegriff C. G. Jungs anwendbar ist.²⁸⁹ Trotz überbiographischer Fiktionalität und Archetypik ist es natürlich ebenso problematisch, den biographischen Bezug der Schwesternfigur in Trakls Todes- und Totenmotivik zu leugnen, wie sie auf denselben zu reduzieren. Daß Trakls Todesfixierung und die inzestiöse Fixierung auf seine Schwester sich sogar gegenseitig steigerten, zeigt Trakls Plan, mit diesem, wie er sich ausdrückte, „schönsten Mädchen, größter Künstlerin und seltsamsten Weib“²⁹⁰ gemeinsam sterben zu wollen.²⁹¹ Diese trotz allem nicht wegzuinterpretierende inzestuöse Autobiographik der Schwesterngestalt bei Trakl führt nun auch dazu, daß man die transzendierende Stilisierung der Schwester zur verklärten Verstorbenen in „Grodek“ Individualmythologie nennen sollte.

Darüber hinaus kann festgestellt werden: Dadurch, daß die wichtigste menschliche Figur in Trakl Bilderwelt, die Schwester, so intensiv mit einem der wichtigsten Themen in Trakls Dichtung, nämlich der Todes- und Totenmotivik verbunden wird, steigert sich die Zentralität der Schwesterngestalt ebenso wie diejenige der Todes- und Totenthematik. Außerdem trägt die Tatsache, daß die so zentrale Figur der Schwester als Lebende wie als Verstorbene auftritt, wesentlich mit zur Entgrenzung von Leben und Tod, von Diesseits und Jenseits in Trakls Gedichten bei.

3.10.1.3. Die Mutterfigur und die Todes- und Totenmotive

Die Muttergestalt wird in Trakls Lyrik im Vergleich zur Schwesternfigur seltener und indirekter mit der Todes- und Totenmotivik verbunden. Dennoch ist der Bezug der Muttergestalt zu der Todes- und Totenmotivik im Hinblick auf die Autobiographik bzw. eben Archetypik der Todesdarstellung und der Verstorbenenfiguren bei Trakl durchaus

²⁸⁹ Siehe Kapitel 4.3.4.2 Zur tiefenpsychologischen Deutbarkeit der Schwesterngestalt.

²⁹⁰ Theodor Spoerri: Georg Trakl. Strukturen in Persönlichkeit und Werk. Eine psychiatrisch-anthropographische Untersuchung. Bern 1954. S.39.

²⁹¹ Ebd., S.41.

von Bedeutung. Eine zentrale Stelle, wo die Mutterfigur mit Tod und Hölle in Bezug gesetzt wird, findet sich in „Traum und Umnachtung“: „Sterbende brachen mit wächsernen Händen das Brot, das blutende. Weh der steinernen Augen der Schwester, da beim Mahl ihr Wahnsinn auf die nächtige Stirne des Bruders trat, der Mutter unter leidenden Händen das Brot zu Stein war. O, der Verwesten, da sie mit silbernen Zungen die Hölle schwiegen.“²⁹² Schwester wie Bruder, aber eben auch Mutter werden hier als noch Lebende, aber schon dem Tod Verfallene, schon Sterbende, ja schon Verwesende und die Familie als Hölle auf Erden beschrieben. Das Motiv, wie das Brot in den „leidenden Händen“ der Mutter zu Stein wird, bestärkt diese negative Familienschilderung: Das, was ernährt, was am Leben erhält, das Brot wird zu Stein, zu einem Stück toter Natur. Die Mutter wird hier also nicht nur als Leidende, dem Tod Verfallene dargestellt, sondern geradezu als Gestalt, von welcher der Tod ausgeht.²⁹³

Es gibt in Trakls Werk auch eine Textstelle, wo in solcher Weise vom „Schatten der Mutter“ die Rede ist, daß offenbar absichtlich mehrdeutig bleibt, ob der Schattenwurf der Gestalt der Mutter oder die Mutter als Schatten, als Verstorbene gemeint ist. So stehen in einem titellosen Gedicht aus dem Nachlaß folgende Zeilen: „Lange singt ein Vogel am Waldsaum deinen Untergang / Die bangen Schauer deines blauen Mantels / Erscheint der Schatten der Mutter im spitzen Gras.“²⁹⁴ Das Motiv des „Untergangs“ und der „bangen Schauer“ erzeugt eine Negativstimmung, die den Schatten der Mutter hier - versteht man ihn als Synonym für Verstorbene - zu einem düsteren, vielleicht schon bedrohlichen Totenschatten werden läßt.

Es läßt sich also angesichts der zwei zitierten und der vier nachgewiesenen Textstellen konstatieren: Die Figur der Mutter wird anders als die Gestalt der Schwester, die in eindeutig ambivalenter Weise mit negativen wie positiven Todes- und Verstorbenenmotiven verknüpft ist, vor allem mit negativen Bildmotiven aus dem Bereich Tod und Jenseits in Beziehung gesetzt. Ausgelöst ist diese Negativität der Muttergestalt anscheinend durch das distanzierte bis fehlende, wenn überhaupt von Haßliebe geprägte Verhältnis Trakls zu seiner Mutter Maria Trakl, die sich so oft wie

²⁹² G.T., S.150. „Traum und Umnachtung“, Z.108-112.

²⁹³ Eine andere Textstelle, in der die Mutter als Leidende geschildert und mit dem Motiv der innerseelischen Hölle auf Erden verknüpft wird: 1) G.T., S.168. „Offenbarung und Untergang“, Z.12-15.

Weitere Textbeispiele, in denen die Mutterfigur mit einer negativen Todesstimmung verbunden wird: 1) G.T., S.88. „Sebastian im Traum“, Z.16-19. 2) Ebd., S.115. „Geburt“, Z.5-7. 3) Ebd., S.121. „Föhn“, Z.5-15.

²⁹⁴ G.T., S.304. Titellostes Gedicht (Nachlaß), Z.10-12.

möglich von der Familie abkapselte und in ihre Antiquitätensammlung zurückzog.²⁹⁵ Dementsprechend ist gemäß Kleefelds psychoanalytisch-biographischer Trakldeutung die negative Mutterfigur in Trakls Dichtungen Niederschlag der „verfehlten Synthese von Mutter und Kind“²⁹⁶ und der daraus folgenden „verfehlten Lösung des Ödipuskomplexes“²⁹⁷ bei Trakl. Tatsächlich findet sich in Trakls Todes- und Totenmotiven keine Vermischung von erotischen und morbiden Bildmotiven im Zusammenhang mit der Muttergestalt, was Kleefelds These von der verfehlten Lösung des Ödipuskomplexes stützen könnte. (Es findet sich in Trakls Gesamtwerk nur eine einzige Stelle, in der eine Mutterfigur mit einer erotisierten Knabengestalt motivisch verknüpft wird²⁹⁸.) Für Kleefelds Theorie nun, daß bei Trakl die „ödipale Werbung des Knaben um die Mutter“ „nur schwach ist“ „aufgrund seines Festhaltens am primärnarzißtischen Verschmelzungswunsch“²⁹⁹, lassen sich, wenn überhaupt, nur sehr ansatzweise Textbelege entdecken: Die Figur der Mutter mit dem Kind gibt es zwar als Bildfigur in Trakls Texten, zu einem ständig auftretenden Leitmotiv in Trakls Bilderwelt wird das Mutter-Kind-Motiv jedoch nicht erhoben.³⁰⁰ Grundsätzlich muß darüber hinaus, was die biographisch-psychoanalytische Interpretation der Mutterfigur angeht, darauf aufmerksam gemacht werden, dass in Trakls Gedichten immer von „der“ Mutter und nicht von „meiner“ Mutter die Rede ist, was daraufhin deutet, daß die Gestalt der Mutter zwar autobiographisch ausgelöst, aber dennoch als fiktionale und insofern sogar als allgemeingültig-archetypische Figur möglicherweise im Sinne der Tiefenpsychologie C. G. Jungs zu verstehen ist. Dabei gilt es aber andererseits wieder zu beachten, daß es sich bei Trakls Familienfiguren um das Paradox einer archetypischen Privatmythologie handelt, denn die autobiographisch verursachte Negativität der Muttergestalt bei Trakl entspricht eben nicht deckungsgleich dem bald liebend nährenden, bald furchterregenden, bald Leben schenkenden, bald todbringenden Archetypus der Großen Mutter, wie ihn der Jungschüler Erich Neumann

²⁹⁵ Fritz Trakl, der jüngste Bruder des Dichters schildert das Verhältnis von Maria Trakl zu ihren Kindern folgendermaßen: „Die Mutter kümmerte sich mehr um ihre Antiquitätensammlungen als um uns. Sie war eine kühle, reservierte Frau; sie sorgte wohl für uns, aber es fehlte die Wärme.“ (Basil, S.17).

²⁹⁶ Kleefeld, S.39.

²⁹⁷ Ebd., S.60.

²⁹⁸ G.T., S.392. „Passion“ (1.Fassung), Z.7-10.

²⁹⁹ Kleefeld, S.53.

³⁰⁰ Es finden sich in Trakls Werk nur drei Stellen, in denen direkt eine Mutter mit einem Kind geschildert wird und davon ist eine - die im Folgenden zuletzt Aufgeführte - auch noch sehr negativ: 1) G.T., S.88. „Sebastian im Traum“, Z.3. 2) Ebd., S.163. „Klage“, Z.17. 3) Ebd., S.34. „Allerseelen“, Z.12. Siehe ausführlicher zu diesem Fragenkomplex Kapitel 4.3.4.3 Zur psychoanalytischen Interpretation der Mutterthematik.

herausarbeitet.³⁰¹ Insofern kann man Goldmann nicht (unbeschränkt) zustimmen, wenn er die Mutterfigur bei Trakl aufgrund ihrer Archetypik mit der „Demeter von Eleusis“, der „Erhalterin in der Tiefe gleichsetzt“³⁰², denn gerade die Todesverfallenheit und sogar höllische Verdammtheit der Muttergestalt in Trakls Lyrik unterscheidet sie von positiven, archaischen Auskristallisationen des Mutterarchetyps wie eben der lebensspendenden, den Tod überwindenden Muttergöttin der Eleusinischen Mysterien.

Trotz allem bisher Ausgeführten muß darauf hin gewiesen werden, daß es indirekt auch eine positive Mutterfigur in Trakls Werk gibt, gemeint ist die Mariengestalt. Wie verhält sich diese Marienfigur nun zu den Todesmotiven? Betrachten wir folgende Stelle aus „Geistliches Lied“: „Sacht ein morsches Gitter geht / Und in Rosen Kranz und Reihen, / Rosenreihn / Ruht Maria weiß und fein.“³⁰³ Der Kontrast zu dem andeutungsweise zumindest morbiden Motiv des ‚morschen Gitters‘ läßt die Gestalt der Maria hier besonders der irdischen Vergänglichkeit entrückt erscheinen. In dieser und einer verwandten Textstelle³⁰⁴ wird Maria zwar als vergänglichkeitsentrückt geschildert, dennoch tritt sie in beiden Textbelegen dennoch nicht als transzendierte Todesüberwinderin auf, wie das mehrfach bei der Gestalt der Schwester geschieht. Hinzu tritt, daß in den für die Todesmotivik relevanten Stellen sowieso Maria mit ihrem Namen bezeichnet wird und eben nicht Gottesmutter oder Muttergottes genannt wird, was ihre Identifizierbarkeit mit der Figur der Mutter deutlich einschränkt.³⁰⁵

Überblickt man abschließend das Verhältnis der Mutterfigur sowie der Mariengestalt zu den Todes- und Totenmotiven, so kann festgestellt werden: Einerseits kompensiert die vergänglichkeitsentrückte Marienfigur die dem Tod verfallene Muttergestalt teilweise,

³⁰¹ Siehe Erich Neumann: Die große Mutter. Der Archetyp des großen Weiblichen. Zürich 1953.

³⁰² Goldmann, S.121.

³⁰³ G.T., S.30. „Geistliches Lied“, Z.16-19.

³⁰⁴ Ebd., S.292. „Immer dunkler“, Z.4-11.

³⁰⁵ In Trakls Gesamtwerk stehen sich neun Textbeispiele, in denen Maria mit ihrem Eigennamen benannt wird, drei Textbelegen entgegen, in denen Maria nur oder auch als Mutter bezeichnet wird.

I) Die Textbelege, in denen Maria mit ihrem Eigennamen bezeichnet wird: 1) G.T., S.30. „Geistliches Lied“, Z.19. 2) Ebd., S.120. „Verklärung“, Z.7. 3) Ebd., S.249. „Blutschuld“, Z.5. 4) Ebd., Z.9. 5) Ebd., Z.13. 6) Ebd., S.252. „Metamorphose“, Z.4. 7) Ebd., Z.7. 8) Ebd., S.254. „Der Heilige“, Z.14. 9) Ebd., S.277. „Im Mondenschein“, Z.17. 10) Ebd., S.292. „Immer dunkler“, Z.10.

II) Die Textbeispiele, in denen Maria Mutter genannt wird oder eine Mutterfigur marienähnlich geschildert wird: 1) G.T., S.252. „Metamorphose“, Z.10. 2) Ebd., S.392. „Passion“ (1.Fassung), Z.9-10. 3) Ebd., S.224. „Gesang zur Nacht“, Z.49.

Diesen Textbelegen muß allerdings die Nachbemerkung folgen, daß nur vier Textbeispiele, in denen Maria mit ihrem Eigennamen bezeichnet wird (nämlich die Marienfiguren aus „Geistliches Lied“, „Verklärung“, „Im Mondenschein“ und „Immer dunkler“) sowie eine Textstelle, in denen eine Muttergestalt marienähnlich beschrieben wird, wirklich gezählt werden können, da die übrigen Belege aus „Blutschuld“, „Metamorphose“ und „Der Heilige“ Trakls pubertär unausgegorenem, literarisch höchst zweifelhaften Jugendwerk entstammen, sodaß ihnen nur eine sehr sekundäre Bedeutung zukommt.

so daß sich in ihr ein positiver Mutterarchetyp bzw. im Einzelfall auch ein primärnarzißtischer Fusionswunsch manifestieren kann. Auf der anderen Seite jedoch besteht eben nur eine Teilidentität der Mariengestalt mit der Mutterfigur, und Maria wird zudem nicht zur verklärten Todesüberwinderin stilisiert, was zur Folge hat, daß die positive Marienfigur die Negativität der Muttergestalt bei Trakl nur sehr bedingt relativiert. Insofern bleibt die Mutterfigur in ihrem Verhältnis zur Todes- und Totenmotivik tendenziell eher negativ und vergleichsweise somit eben nicht so eindeutig ambivalent wie die Gestalt der Schwester und durch diese überwiegende Negativität auch nur im eingeschränkten Sinne archetypisch sowie deutlich autobiographisch bedingt.

Über seine biographische Bedingtheit und seine teilweise archetypische Struktur hinaus sollte man das Motiv der dem Tod verfallenen Mutter auch im Zusammenhang mit der Strategie Trakls sehen, die Todesverfallenheit der irdischen Welt dadurch besonders schockierend zu vergegenwärtigen, indem Bildmotive und Figuren, die normalerweise gerade nicht mit dem Tod, sondern mit dem Leben verknüpft werden, stattdessen mit Tod und Verwesung zu verbinden. So heißt es in „Allerseelen“: „Und dort verwest die Mutter mit dem Kind.“³⁰⁶ Das eigentlich Fruchtbarkeit und heranwachsendes Leben versinnbildlichende Motiv der Mutter mit dem Kind wird hier zu einem schockierenden Vanitas-Symbol umfunktioniert. Analog findet sich in Trakls Todes- und Totenmotivik keine einzige Textstelle, in der eine von vitalen Naturmotiven, von Fruchtbarkeitssymbolen umgebene Mutterfigur Verwesungsbildern entgegengesetzt würde, was eben die überwiegende Negativität der Muttergestalt unterstreicht.

3.10.1.4 Die Gestalt des Vaters und die Todes- und Totenmotivik

Die Gestalt des Vaters wird ebenso wie die Mutter bei weitem nicht so häufig mit den Todes- und Totenmotiven verbunden wie die Zentralfigur der Schwester.³⁰⁷ Trotzdem gibt es einige aussagekräftige Bezüge zwischen dem Vatermotiv und der Todesdarstellung in Trakls Bilderwelt. So heißt es in „Offenbarung und Untergang“: „Auch war am Fenster blau die Hyazinthe aufgeblüht und es trat auf die purpurne Lippe

³⁰⁶ G.T., S.34. „Allerseelen“, Z.12.

Andere Textbeispiele für diese Strategie Trakls, das Muttermotiv morbid umzukehren: 1) G.T., S.63. „Im Dorf“, Z.11. 2) Ebd., S.382. „Erinnerung“ („Verwandlung des Bösen“ 1.Fassung), Z.3-5. 3) Ebd., S.456. Dramenfragment (1.Fassung), Z.55-56.

³⁰⁷ Die Gestalt der Schwester wird im Gesamtwerk zwölfmal mit Todes- oder Verstorbenenphantasien verknüpft, die Figur des Vaters nur fünfmal.

des Odmenden das alte Gebet, sanken von den Lidern kristallene Tränen, geweint um die bittere Welt. In dieser Stunde war ich im Tod meines Vaters der weiße Sohn.“³⁰⁸ Das Farbmotiv der „blau“ ‚aufblühenden‘ „Hyazinthe“, der blauen Blume, also das Zitat des romantischen Symbols für die geheimnisvoll in die irdische Welt hineinwirkende Transzendenz legt ebenso wie das religiöse Motiv des Gebetes als Bildmotive der Transzendenznähe gemeinsam mit dem Motiv der „kristallinen Tränen“, des geläuterten Schmerzes somit, eine positive Deutung der Figur des „im Tod“ ‚seines‘ „Vaters“ „weiß“ werdenden „Sohnes“ nahe: Durch seine Transzendenznähe und durch den reinen Schmerz der Trauer wird der Sohn durch den Tod seines Vaters zu einem „weißen Sohn“, einem Sohn in der Farbe der Reinheit, einem ethisch reinen Menschen. Der Tod kann also für Trakl nicht nur für den Sterbenden selbst zu einem Erlösungsvorgang werden, sondern auch für die Hinterbliebenen zu einem Prozeß ethischer Reinigung und Transzendierung.

Im Gegensatz dazu entdeckt man in „Traum und Umnachtung“ folgende Verbindung eines negativen Todes- bzw. Totenmotivs mit einem ebenso abgedunkelten Vatermotiv: „Steinige Öde fand er am Abend, Geleite eines Toten in das dunkle Haus des Vaters.“³⁰⁹ Das Motiv der ‚steinigen Öde‘ als lebloser, abgestorbener Natur erzeugt eine negative Todesstimmung, macht den „Toten“ zu einer leblosen Leiche und das „dunkle Haus des Vaters“, in den dieser Leichnam getragen wird, indirekt zu einem finsternen Haus des Todes.

Daß Trakl dies intendierte und das Motiv des „Toten“ hier explizit mit dem des „Vaters“ kombiniert auftreten lassen wollte, zeigt die Überarbeitung dieser Textstelle in der Textstufe 1 (H) von „Traum und Umnachtung“ mit dem Titel: „Der Untergang des Kaspar Münch“. Da heißt es nämlich zuerst: „Steinige Oede fand er am Abend, Geleite wilden Jägers am Heimweg.“³¹⁰ In der Überarbeitung wird nun das Motiv der ‚steinigen Öde‘ beibehalten, aber aus „Geleite wilden Jägers am Heimweg“ „Geleite eines Toten“ und aus „am Heimweg“ „ins dunkle Haus seiner Väter“³¹¹ gemacht. Trakls Absicht, die

³⁰⁸ G.T., S.168. „Offenbarung und Untergang“, Z.6-10.

³⁰⁹ Ebd., S.150. „Traum und Umnachtung“, Z.119-120.

³¹⁰ I.A.4.1, S.65. „Der Untergang des Kaspar Münch“, Textstufe 1 H zu „Traum und Umnachtung“, Z.133-134.

³¹¹ Ebd.

Diese Änderung wird dann auch durch die folgenden Textstufen bis in die endgültige Textstufe 5 D übernommen, nur die Formulierung „seiner Väter“ wird singularisiert in „des Vaters“. (I.A.4.1, S.76. „Traum und Umnachtung“, Textstufe 5 D, Z.119-120.)

Vatergestalt hier mit Bildmotiven einer negativen Todesstimmung zu verbinden, zeichnet sich deutlich erkennbar ab.

Führt man sich somit vor Augen, daß die Gestalt des Vaters ebenso mit einem positiven Todes- und Trauerverständnis - die Trauer als Läuterungsprozess - wie mit einem negativen Todesbild: der Tod als Leblosigkeit in Beziehung gesetzt wird, verdeutlicht sich folgender Sachverhalt: Wie die ambivalente Gestalt der Schwester verhält sich auch die Figur des Vaters doppelgesichtig zur Todesmotivik.

Wichtig ist es, in diesen Zusammenhang noch darauf hin zu weisen, daß Trakls Vater Tobias Trakl der einzige wichtige Mensch in Trakls Leben war, der zu Lebzeiten des Dichters starb³¹². Ein Requiem auf den Vater gibt es allerdings nicht; und nur einmal taucht in Trakls Werk das Motiv des Vaters als Leichnam auf³¹³, und ebenfalls nur einmal - und das noch indirekt - erscheint der Vater als jenseitig weiterexistierender Abgeschiedener³¹⁴, während die Schwesternfigur - obwohl Grete Trakl erst drei Jahre nach Trakls Tod starb - immer wieder als Sterbende und schon Verstorbene auftritt. Beides weist auf die relative Autonomie der Totenphantasien in Trakls Bilderwelt gegenüber den autobiographischen Realitäten hin, in dem Sinne, daß die Familienfiguren zwar sicherlich autobiographisch ausgelöst sind, sich aber nicht - wie die psychoanalytische Traklinterpretation Kleefelds es nahelegt - darin erschöpfen. Darüber hinaus läßt auf den ersten Blick zumindest die Tatsache, daß man in Trakls Todesmotivik nirgends das für die Psychoanalyse so zentrale Motiv der Tötung des Vaters findet, die psychoanalytische Interpretierbarkeit der Traklschen Bilderwelt fraglich erscheinen. Kleefeld hingegen sieht im Fehlen ödipaler Motivik in Trakls Gedichten gerade eine Bestätigung seiner psychoanalytischen Trakldeutung, da er in seiner psychobiographischen Analyse von Trakls Kindheit davon ausgeht, daß sich dort eine „verfehlte Lösung des Ödipuskomplexes“³¹⁵ ereignete, d. h. daß das ödipale Drama überhaupt nicht statt fand. Dazu läßt sich allerdings feststellen, daß Kleefelds Theorie diesbezüglich, eine Argumentation ex negativo darstellt, denn schließlich könnte man das Fehlen des ödipalen Bildmotivs von der Tötung des Vaters auch als Indiz dafür werten, daß Trakls Todesmotivik eben nur sehr partiell durch sein individuelles Unterbewußtes beeinflusst wurde.

³¹² Basil, S.25.

³¹³ G.T., S.262. „De Profundis“, Z.2-5.

³¹⁴ Ebd., S.150. „Traum und Umnachtung“, Z.105-108.

³¹⁵ Kleefeld, S.60.

3.10.2 Weitere menschliche Gestalten und die Todes- und Totenmotive

Neben den Familienfiguren gibt es in Trakls Werk noch andere immer wieder auftauchende menschliche Gestalten wie das Kind, der Mönch, der Krieger und die Liebenden, die einen Bezug zur Todes- und Totenmotivik aufweisen.

3.10.2.1 Das Motiv des verwesenden oder verstorbenen Kindes

So wird das Motiv des toten oder verwesenden Kindes immer wieder verwendet, um die vollständige Todesverfallenheit allen irdischen Lebens in dem Sinne anschaulich zu machen, daß dargestellt wird: Selbst das Kind als noch werdendes, noch heranwachsendes Leben ist schon dem Tod verfallen. So heißt es in „Psalm“: „Die toten Waisen liegen an der Gartenmauer.“³¹⁶ Daß hiermit die Allmacht des Todes beschworen werden soll, zeigt auch der gesamte Kontext, denn die vorhergehende Zeile lautet: „In der Düsternis des alten Asyls verfallen menschliche Ruinen.“³¹⁷ Und in der folgenden greift der allmächtige Tod sogar nach den Engeln, den Boten Gottes, indem es heißt: „Aus grauen Zimmern treten Engel mit kotbefleckten Flügeln. Würmer tropfen von ihren vergilbten Lidern.“³¹⁸ Darüber hinaus verstärkt die Tatsache, daß hier nicht nur von toten Kindern, sondern von ‚toten Waisen‘, d. h. von elternlosen toten Kindern die Rede ist, die Tragik ihrer Todesverfallenheit. Überhaupt kann man feststellen, daß das Motiv des toten oder verwesenden Kindes hier und an anderen Stellen³¹⁹ ähnlich wie die Gestalt des verklärten, reinen und dennoch leidenden Verstorbenen Elis oder das Tiermotiv des unschuldig leidenden und sterbenden Rehs das Fluidum des Tragischen in Trakls Bilderwelt miterzeugt.

Im äußersten Gegensatz zu dem im Vorhergehenden Beschriebenen wird das Motiv des toten Kindes auch gebraucht, um den Tod als Erlösungsvorgang zu schildern, indem allem Anschein nach an die christliche und romantische Vorstellung angeknüpft wird, daß Kinder aufgrund ihrer Unschuld und Reinheit der Transzendenz besonders nah seien. In diesem Sinne steht in „Märchen“ folgende Strophe: „Die Kleine, die im Weiher heut ertrank, / Ruht eine Heilige im kahlen Zimmer / Und öfter blendet sie ein

³¹⁶ G.T., S.56. „Psalm“ (2.Fassung), Z.32.

³¹⁷ Ebd., Z.31.

³¹⁸ Ebd., Z.33-34.

³¹⁹ Andere Textstellen, in denen die Todesverfallenheit von Kindern als Beispiel der Allmacht des Todes geschildert wird: 1) G.T., S.99. „Verfall“, Z.13-15. 2) Ebd., S.103-104. „Die Verfluchten“, Z.16-26. 3) Ebd., S.124. „An die Verstummt“, Z.7. 4) Ebd., S.280. „Klagelied“, Z.15-17. 5) Ebd., S.294. „Unterwegs“ (1.Fassung), Z.37. 6) Ebd., S.315. „Am Abend“, Z.3-4.

Wolkenschimmer.³²⁰ Die Bezeichnung der ‚Kleinen‘ als „Heilige“ verklärt ihren Tod unmißverständlich, macht ihn zum Transzendierungsprozeß. Dasselbe illustriert zudem das Motiv des lichten ‚Wolkenschimmers‘, das man als weiteres Bild der Transzendenznähe dieses toten Kindes verstehen kann. Trotzdem soll nicht übergangen werden, daß hier durch das Bildmotiv des „kahlen“, d. h. leeren, einsamen oder sogar verfallenen ‚Zimmers‘ schon wieder die Nuance einer negativen Todesstimmung die Verklärtheit des Bildzusammenhangs dämpft.

Dem ambivalenten Beigeschmack dieser Textstelle entsprechend finden sich in Trakls Werk auch Kindermotive, in denen die beiden Pole seines doppelgesichtigen Todesbilds - der Tod als schreckliche Zerstörung irdischen Lebens - der Tod als Erlösungsvorgang gemeinsam sich überblendend zutage treten. So entdeckt man am Schluß von „Offenbarung und Untergang“ folgende Textstelle: „Und es warf die Erde einen kindlichen Leichnam aus, ein mondenes Gebilde, das langsam aus meinem Schatten trat, mit zerbrochenen Armen steinerne Stürze hinabsank.“³²¹ Das Motiv der ‚zerbrochenen Arme‘ des ‚kindlichen Leichnams‘ und vor allem sein ‚Hinabsinken‘, ‚Hinabstürzen‘ in das steinige Erdreich, das ihn zuvor ausgeworfen hatte, legen es nahe, dieses Verletztsein und Ins-Grab-Fallen als eine Art zweiten, nun endgültigen Tod zu verstehen, und zwar in dem Sinne, daß der Tod hier als schreckliche Zerstörung des menschlichen Körpers dargestellt wird. Dabei steigert die Tatsache, daß es sich um einen kindlichen Leichnam handelt, Schrecken und Tragik dieser doppelten Todesverfallenheit. Im Gegensatz dazu darf man aber trotzdem nicht übersehen, daß der vorhergehende Vergleich des kindlichen Leichnams mit einem ‚mondenen Gebilde‘ diesen eindeutig kosmisch verklärt, was Trakls Vorstellung vom Tod als Erlösungsvorgang assoziiert, so daß die Textstelle insgesamt ein doppeldeutiges Todesbild zum Ausdruck bringt.³²² Insofern muß man Goldmanns Kommentar zu dieser Stelle, „nicht mehr seltene, höhere Ahnung der Auferstehung, der Wiedergeburt zu neuem Leben, sondern nochmals Todesgeburte“³²³ sei gemeint, in dem Sinne korrigieren, daß hier eben in ambivalenter Weise, und zwar besonders verstärkt durch das

³²⁰ G.T., S.278. „Märchen“, Z.10-12.

³²¹ Ebd., S.170. „Offenbarung und Untergang“, Z.66-68.

³²² Zwei andere Stellen, in denen das ambivalente Todesverständnis Trakls sich in der Ausgestaltung von Kindermotiven manifestiert: 1) G.T., S.121. „Föhn“, Z.15. 2) Titellooses Gedicht (Gedichte 1912-1914), S.301, Z.15-17.

³²³ Goldmann, S.103.

Kindermotiv, der Tod als schreckliche Vernichtung irdischen Lebens sowie als Verklärung beschworen wird.

Neben der Ambivalenz von Todesverfallenheit und Todesverklärung zeichnet sich in der eben behandelten Textstelle noch eine andere Doppeldeutigkeit ab, die das Motiv des toten Kindes bei Trakl mehrfach aufweist. Wenn es nämlich von dem „kindlichen Leichnam“, dem ‚mondenen Gebilde‘ heißt, daß er „langsam aus meinem Schatten trat“, so bekommt der kindliche Leichnam durch dieses aktive Tätigkeit - aus dem Schatten des Protagonisten zu treten - eine merkwürdige Lebendigkeit und damit zumindest andeutungsweise den Charakter einer lebenden Leiche. Analog dazu lautet die Schlußzeile von „Föhn“: „Silbern zerschellt an kahler Mauer ein kindlich Gerippe.“³²⁴ Auch hier verleiht das im negativen Sinne dynamische Motiv des ‚Zerschellens‘ - und das eben ohne eine Gestalt im Bildzusammenhang, die werfen würde - diesem kindlichen Gerippe eine befremdliche Lebendigkeit. Komplementär dazu gibt es auch das Motiv der lebendigen und dennoch schon dem Tod verfallenen Kinder, wie folgendes Textbeispiel aus „Am Abend“ zeigt: „Hinter dunklen Gebüsch spielen Kinder mit blauen und roten Kugeln; / Manche wechseln die Stirne und die Hände verwesen im braunen Laub.“³²⁵ Beide Bildmotive - die toten Kinder als lebende Leichname oder lebendige Gerippe sowie eben die lebenden, ja spielenden Kinder als schon Verwesende - tragen naheliegenderweise zur Entgrenzung des Gegensatzes von Tod und Leben in Trakls Bilderwelt bei, wobei die Tatsache, daß es sich um Kinder handelt, das Furchtbare bis Abstoßend-Grausige dieser Motivik verstärkt.

Man stößt in Trakls Werk nur auf ein Textbeispiel, in dem ein jenseitig weiterexistierender Verstorbener unmittelbar als Kind bezeichnet wird. Im sogenannten „Dramenfragment“ sagt nämlich der „Pächter“: „O, meine Kinder. - Maria sprichst Du ein kleines Irrlicht zu mir, hingegangenes Kind.“³²⁶ Der Name Maria als Name der Gottesmutter verleiht diesem hingegangenen Kind indirekt eine verklärte Aura.³²⁷ Zum anderen wird das ‚hingegangene Kind‘ „kleines Irrlicht“ genannt, was indirekt die Assoziation an das Motiv der ruhelosen, verdammten Verstorbenen in Trakls Bilderwelt

³²⁴ G.T., S.121. „Föhn“, Z.15.

³²⁵ Ebd., S.315. „Am Abend“, Z.3-4.

³²⁶ G.T., S.456. Dramenfragment (1.Fassung), Z.34-36.

³²⁷ Auch die Innsbrucker Ausgabe stellt in ihren Einzelstellenerläuterungen zu „In der Hütte des Pächters“ einen Zusammenhang des Namens Maria hier mit dem der Mutter Jesu im Neuen Testament her. (I.A.4.2, S.158. „In der Hütte des Pächters ...“, Einzelstellenerläuterung zu Textstufe 4 H, Z.34).

weckt.³²⁸ Dabei wird die Doppeldeutigkeit dieses Verstorbenenmotivs durch die Tatsache, daß es sich um ein ‚hingegangenes Kind‘ handelt, in doppelter Hinsicht verstärkt: Die Verklärtheit wird unterstrichen, indem christliche oder romantische Vorstellungen von der besonderen Reinheit und Transzendenznähe des Kindes anklingen. Gleichzeitig potenziert das Kindermotiv das Furchtbare der ruhelosen Existenz der Verdammten, indem angedeutet wird: Selbst frühverstorbene, eigentlich doch völlig unschuldige Kinder können partiell zumindest einer ruhelosen, verdammten Existenzform nach dem Tode anheimfallen.

Aussagekräftig ist auch hier wiederum die Entstehungsgeschichte dieser Textstelle. In der Textstufe 3 (H) sagt der „Pächter“ nämlich: „Pächter: Kaspar, sprich du ein kleines Irrlicht zu mir, hingemordetes Kind.“³²⁹ Noch auf dieser Textstufe verbessert Trakl dann „hingemordetes Kind“ zu „hingegangenes Kind“³³⁰. Anscheinend hat Trakl das Adjektiv ‚hingemordet‘ durch das Wort ‚hingegangen‘ ausgewechselt, weil ihm ersteres doch zu grausam vorgekommen ist. Und tatsächlich hätte jenes die im Vorhergehenden geschilderte ambivalente, positive und negative Motive auswägende Balance dieser Textstelle aus dem Gleichgewicht gebracht. Erst auf der Textstufe 4 (H) ersetzt Trakl dann den Namen „Kaspar“ durch den biblischen Vornamen „Maria“³³¹. Schon der Name „Kaspar“ erinnert - wie auch die Innsbrucker Ausgabe feststellt³³² - an die gott- und naturnahe Hauptfigur von Trakls Gedicht „Kaspar Hauser Lied“ und auratisiert insofern das verstorbene Kind indirekt transzendierend; der Name der Gottesmutter jedoch potenziert hier die Transzendierung dieses Kindermotivs noch um ein Vielfaches. Trakls Absicht, hier das verstorbene Kind, das einerseits durch die

³²⁸ Siehe Kapitel 3.3.2 Die verdammten Verstorbenen.

³²⁹ I.A.4.2, S.183. „In der Hütte des Pächters ...“, Textstufe 3 H, Z.37-38.

³³⁰ Ebd.

Diese Änderung der Textstelle hat insofern relativ abschließenden Charakter, als sie in die Textstufe 4 H übernommen wird (I.A.4.2, „In der Hütte des Pächters ...“, Textstufe 4 H, Z.34-35) und die Textstufe 4 H relativ eigenständigen Charakter aufweist, da sie sich in wesentlichen Passagen von der letzten Textstufe 5 H unterscheidet. Killy / Szklenar edierten demnach auch Textstufe 4 H als 1. Fassung von „Dramenfragment“ (G.T., S.456) und Textstufe 5 H als 2.Fassung (G.T., S.458). (Auf der Textstufe 5 H wird „hingegangenes Kind“ durch „stilleres Kind“ ersetzt und somit das Motiv des verstorbenen Kindes coupiert. (I.A.4.2, S.190. „In der Hütte des Pächters ...“, Textstufe 5 H, Z.43.))

³³¹ Ebd., S.186. „In der Hütte des Pächters ...“, Textstufe 4 H, Z.34-35.

Aufgrund der schon erwähnten relativen Selbständigkeit der Textstufe 4 H gegenüber der Textstufe 5 H hat auch die Änderung des Namens hier vorläufig abschließenden Charakter. (Auf der Textstufe 5 H wird aus „Maria“ dann der Name „Johanna“ gemacht (I.A.4.2, S.190. „In der Hütte des Pächters“, Textstufe 5 H, Z.43), der zugleich an die Heilige Jeanne d’Arc sowie an den zweiten Vornamen von Trakls Schwester Gretl, nämlich Jeanne, erinnert.)

³³² I.A.4.2, S.158. Einzelstellenerläuterung zu „In der Hütte des Pächters ...“, Textstufe 3 H, Z.37.

Bezeichnung „Irrlicht“ stark negatiert wird, andererseits durch die biblische Namenssymbolik intensiv zu erklären, tritt deutlich zutage.

Zusammenfassend kann man feststellen: Das Motiv des Kindes wird in Trakls Todes- und Totenmotivik zum einen gebraucht, um die Todesverfallenheit der irdischen Welt oder die ruhelose Fortexistenz der Verdammten in besonders furchtbarer Form darzustellen. Komplementär dazu verwendet Trakl das Kindermotiv ebenso, um in besonders eindrücklicher Weise den Tod als Erlösungsvorgang zu schildern. So betrachtet, zeigt das Kindermotiv exemplarisch die Ambivalenz der Traklschen Todesdarstellung, wodurch wiederum die Todesmotivik beispielhaft Killys generelle These bestätigt, daß die „allegorische Festlegung“ „dem Wesen der Traklschen Chiffre, die immer ambivalent ist, widerspricht“³³³. Darüber hinaus muß man - zumindest, was die Todes- und Totenmotivik angeht - Goldmanns These, daß das „Bild des Kindes bei Georg Trakl“ „das Symbol des Selbst, zerbrochen im eigenen Absturz“³³⁴ verkörpert, problematisieren und die Frage stellen, ob es sich bei dieser Deutung nicht zum Teil um eine Projektion des tiefenpsychologischen Archetyps des Kindes, das Kind als Symbol des Selbst, in die Bilderwelt Trakls handelt. Auf jeden Fall ist die Figur des Kindes neben dem Knaben Elis, Helian, dem Mönch, der Schwester als Jünglingin usw. nur eine von vielen Spiegelungsgestalten aus der archetypischen Tiefenschicht von Trakls alter ego und dann vor allem nicht nur das Symbol eines destruierten Selbst („zerbrochen im eigenen Absturz“), sondern zugleich auch das positive Sinnbild eines verklärten Selbst.

Im weiteren zeichnet sich wie bei dem Motiv der verwesenden Mutter bei dem Motiv des verwesenden Kindes Trakls Strategie ab, Bildfiguren, die man normalerweise eher mit dem vitalen Leben assoziiert, mit dem Tod zu verbinden, und damit besonders schockierende Vanitas-Symbole zu schaffen.

Das Motiv der Kinder als lebende Leichname oder lebendige Gerippe nun erinnert wieder von Ferne an den altgermanischen oder altslawischen Widergängerglauben, so daß sich die Frage stellt, ob es sich bei diesen Bildfiguren z. T. um archaisierende Angstphantasien handelt.³³⁵

³³³ Killy: Über Georg Trakl, S.25.

³³⁴ Goldmann, S.109.

³³⁵ Siehe Kapitel 4.2.2 Strukturvergleiche zwischen Trakls Verstorbenenphantasien und archaischen Jenseitsvorstellungen.

3.10.2.2 Die Doppelgestalt der Liebenden und die Todesmotivik

Auch das Bildmotiv der Liebenden verhält sich doppelgesichtig zur Todesmotivik, wobei sich diese Ambivalenz exemplarisch ins Paradoxe steigert. So heißt es nämlich in „Abendland“: „Auf schwarzem Kahn / Hinüberstarben Liebende.“³³⁶ Selbst die Liebenden also, die man sich doch mitten im Leben vorstellt, sind der Allmacht des Todes verfallen. Dabei legt das Farbmotiv des ‚schwarzen Kahns‘, das die Barke des Höllenschiffers Charon assoziiert, vielleicht sogar nahe, diesen Tod der Liebenden sogar als Beginn einer Höllenfahrt zu verstehen. Strukturell ähnlich wie bei dem Motiv des toten Kindes stilisiert Trakl hier die sterbenden Liebenden zum Paradebeispiel für die unbegrenzte, furchtbare Allmächtigkeit des Todes, da die Liebenden eben als Bild für sich genommen eher mitten im Leben gedacht und insofern wie das Kind als heranwachsendes Leben gerade eben nicht mit Todesverfallenheit in Verbindung gebracht werden, was ihren Tod somit um so schrecklicher macht.³³⁷

Die Ausdruckskraft der Traklschen Todesmotivik rührt also nicht zuletzt auch von folgender Doppelstrategie: Zur Beschwörung der Todesverfallenheit werden nicht nur naheliegende Vergänglichkeitsbilder wie herbstliche, verwelkende Vegetation, Verwesungstiere wie Ratten und Fliegen, Leichen, Grippe usw. verwendet, sondern Trakl gebraucht ebenso Bildfiguren, die für sich gesehen eher für vitale Lebendigkeit stehen, wie die spielenden Kinder oder eben die Liebenden, und die er erst zu paradoxen Vanitas-Motiven umwendet.

Im Gegensatz zu dieser Todesverfallenheit der Liebenden endet „Passion“ mit den Zeilen: „Unter dunklen Olivenbäumen / Tritt der rosige Engel / Des morgens aus dem Grab der Liebenden.“³³⁸ Schon das Farbadjektiv ‚rosig‘ als helle, liebliche Farbe läßt diesen Engel ansatzweise zu einer lichten, positiven Erscheinung werden. Daß der Engel hier nicht vom Himmel herabschwebt, sondern aus dem Grab der Liebenden tritt, macht ihn im weiteren weniger zu einem hinabgesandten Boten der Transzendenz als vielmehr zu einem Sinnbild für die Liebe, die den Tod überwindet, vielleicht sogar zu einem Symbol für die jenseitig fortexistierenden, verklärten Liebenden, die in eine himmlische Gestalt verschmolzen sind. Das Bildmotiv der Olivenbäume als mediterraner, nie absterbender, lebensvoller Natur bestärkt dabei, daß es sich bei dem

³³⁶ G.T., S.139. „Abendland“ (4.Fassung), Z.10-11.

³³⁷ Eine andere Stelle, wo die Liebenden als dem Tod oder sogar der Hölle Verfallene geschildert werden: G.T., S.393. „Passion“ (1.Fassung), Z.30-43.

³³⁸ Ebd., S.394. „Passion“ (1.Fassung), Z.62-64.

rosigen Engel um ein Sinnbild für die den Tod überwindende, ewig lebendig bleibende Liebe handeln könnte. Auch die Zeitangabe, daß der Engel „des morgens aus dem Grab der Liebenden“ tritt, soll offenbar an die Erscheinung der Engel am Grabe Christi am Ostermorgen erinnern, um anzudeuten: So wie Christus durch seine Auferstehung den Tod, so überwinden hier auch die Liebenden die Macht des Todes.³³⁹

Vergleicht man nun diese Textstelle mit der zuerst zitierten aus „Abendland“, so muß man feststellen: Ambivalenter, ja paradoxer geht es kaum. Hier überwinden die Liebenden gerade durch ihre Liebe den Tod, dort sind selbst die Liebenden trotz ihrer Liebe dem Tod völlig verfallen. Man könnte diesen scheinbaren Widerspruch in Trakls Bilderwelt insgesamt nun als Interpret dahingehend lösen, daß man - auch im Hinblick darauf, daß es sich um zwei verschiedene Gedichte handelt - sagt: Im ersteren Fall, wo die Liebenden ‚im schwarzen Kahn hinüberstarben‘, ist die alltägliche irdische Liebe gemeint, die wie alles Irdische bei Trakl dem Tod völlig verfallen ist; in der zweiten Textstelle aus „Passion“ hingegen wird eine irdische Liebe in höchster Vollkommenheit dargestellt, die transzendierend das Irdische übersteigt und insofern auch den Tod überwindet. (In diese Richtung deutet auch die Tatsache, daß in „Passion“ zuvor Bilder kosmischer Verklärung, Reinigung und Buße im Zusammenhang mit den Gestalten der Liebenden auftreten.³⁴⁰)

In Anbetracht dessen zeigt das Motiv der Liebenden beispielhaft: So konsequent Trakl fast jede seiner öfter wiederkehrenden Bildgestalten verwendet, um die Stimmung von Todesverfallenheit zu erzeugen, so wenig ist seine Lyrik mit dem Klischee der nur negativen Todessüchtigkeit zu charakterisieren, denn immer wieder tauchen in seiner Bilderwelt Figuren auf, die die Überwindbarkeit nur negativer Todesverfallenheit andeuten, wie die verklärten Abgeschiedenen, die Auferstandenen, die Schwester als Todesüberwinderin oder eben die Liebenden.

Darüber hinaus veranschaulicht der doppelgesichtige Bezug, den die Bildfigur der Liebenden zur Todesmotivik aufweist, exemplarisch, daß Trakls Bilderwelt vielfach nicht nur, wie Killy feststellte, ambivalent strukturiert erscheint³⁴¹, sondern zudem vielfach schlichtweg paradox gestaltet ist.

³³⁹ Zwei weitere Textbeispiele, in denen die Liebenden oder die Braut als todesüberwindend dargestellt werden: 1) G.T., S.313. Titellooses Gedicht (Gedichte 1912-1914), Z.12. 2) Ebd., S.393. „Passion“ (1.Fassung), Z.26-29.

³⁴⁰ Ebd., Z.53-61.

³⁴¹ Killy: Über Georg Trakl, S.25.

3.10.2.3 Die sterbenden oder verstorbenen Krieger

Gemäß der Doppelgesichtigkeit fast aller Motive bei Trakl ist auch die Schilderung der sterbenden oder verstorbenen Krieger bzw. Soldaten teilweise ambivalent und - wie man sehen wird - in ihrer Doppeldeutigkeit problematisch, wenn auch die Darstellung des Krieges trotzdem insgesamt überwiegend negativ bleibt.

So stehen in den Gedicht „Im Osten“ die Zeilen: „Mit zerbrochenen Brauen und silbernen Armen / Winkt sterbenden Soldaten die Nacht.“³⁴² Daß die Nacht, die den sterbenden Soldaten zuwinkt und die man insofern als Personifikation der Todesnacht verstehen kann, selbst ‚zerbrochene Brauen‘ hat, verletzt ist, leidet, verstärkt hier die Schilderung des Sterbens auf dem Schlachtfeld als furchtbaren Leidens. Analog dazu heißt es weiter: „Im Schatten der herbstlichen Esche / Seufzen die Geister der Erschlagenen.“³⁴³ Das Motiv des Seufzens und der Ort, wo dies geschieht, nämlich „im Schatten der herbstlichen Esche“, im Halbdunkel eines herbstlich absterbenden Baumes, beides versinnbildlicht, daß die jenseitige Fortexistenz dieser „Erschlagenen“ kein seliges Walhalla, sondern vielmehr ein unglückliches Schattendasein ist.

In diese negative Todes- und Totenmotivik im Kontext der Kriegsthematik mischt sich nun jedoch wieder eine ambivalente Stimmungsnuance, indem die ‚Arme‘, mit denen die Nacht den sterbenden Soldaten zuwinkt, ‚silbern‘ genannt werden. Versteht man silbern, das Kostbarkeit, Helligkeit, aber auch Kälte assoziiert, bei Trakl zugleich als Todes- und Transzendenzfarbe³⁴⁴, so bekommt die Todesnacht unterschwellig die Nebenbedeutung einer Transzendenz im Tod, die die sterbenden Soldaten in ihren Armen empfängt, ja in sich aufnehmen will.

Noch ambivalenter und vor allem problematisch in seiner Doppeldeutigkeit ist die Darstellung der sterbenden bzw. verstorbenen Soldaten in „Grodek“. Zu Beginn des Gedichtes findet sich jedoch zunächst eine mehr negative Schilderung: „Am Abend tönen die herbstlichen Wälder / Von tödlichen Waffen, die goldenen Ebenen / Und blauen Seen, darüber die Sonne / Düstrer hingerollt; umfängt die Nacht / Sterbende Krieger, die wilde Klage / Ihrer zerbrochenen Mäuler.“³⁴⁵ Schon das akustische Todesmotiv der ‚tönenden Waffen‘, das selbst die verklarte Natur der „goldenen Ebenen und blauen Seen“ eindunkelt, und das Oxymoron der ‚düsteren‘ „Sonne“, erzeugen eine

³⁴² Ebd., S.165. „Im Osten“, Z. 6-7.

³⁴³ Ebd., Z.8-9.

³⁴⁴ Siehe Kapitel 3.7.4 Silbern.

³⁴⁵ G.T., S.167. „Grodek“ (2.Fassung), Z.2-7.

bedrohliche Kriegs- und Todesatmosphäre. Dementsprechend liegt es nahe, „die Nacht“, die die ‚sterbenden Krieger‘ „umfängt“, wieder als Todesnacht zu interpretieren. Diese düstere Todesstimmung noch weiter steigernd, stellt das wiederum akustische Motiv der ‚wilden Klage‘ ‚ihrer zerbrochenen Münder‘ das Sterben der Krieger als leidvollen, furchtbaren Tod dar, was indirekt durchaus als Anklage gegen den Schrecken des Krieges als sinnlosen Massenmord verstanden werden kann.

In den folgenden Zeilen wird nun jedoch aus der eindeutig negativen Kriegsdarstellung eine ambivalente Schilderung, indem es heißt: „Doch stille sammelt im Weidengrund / Rotes Gewölk, darin ein zürnender Gott wohnt / Das vergossene Blut sich, mondene Kühle.“³⁴⁶ In dem Vergleich, ja der bildlichen Identifizierung des ‚roten Gewölks‘, also der rot gefärbten Wolken bei Sonnenuntergang, mit dem ‚vergossenen Blut‘, den Blutlachen der sterbenden Krieger kommt zunächst wieder der tödliche, alles erfassende Schrecken des Krieges zum Ausdruck, der blutige Massenmord, der sich sogar in den Wolken widerspiegelt und somit Erde und Himmel, irdische Welt und Transzendenz ergreift. Die Aussage hingegen, daß in dem ‚vergossenen Blut‘ der sterbenden Krieger und dem entsprechenden ‚roten Gewölk‘ „ein zürnender Gott wohnt“, könnte die Frage aufwerfen: Steht hinter diesem Bild, das in dem Sterben auf dem Schlachtfeld ein „zürnender Gott wohnt“, die Vorstellung, daß Gott über den Krieg als furchtbaren Massenmord zürnt, oder taucht hier eine Kriegssakralisierung auf, die im Sinne einer negativen Archaisierung ganz von Ferne strukturell an die Heiligung des Krieges z. B. bei den Kelten oder den vorchristlichen Slawen erinnert? Das unmittelbar folgende Motiv der ‚mondernen Kühle‘ überhöht nun das Bild des vergossenen Blutes noch kosmisch und legt es insofern nahe, den zürnenden Gott im Blut der sterbenden Krieger als ansatzweise verklärte Kriegspersonifikation zu verstehen, und zudem als eine Kriegspersonifikation, die Assoziationen an archaische Kriegsgottheiten weckt.³⁴⁷

Dem z. T. entsprechend lauten die folgenden Zeilen: „Unter goldenem Gezweig der Nacht und Sternen / Es schwankt der Schwester Schatten durch den schweigenden Hain, / Zu grüßen die Geister der Helden, die blutenden Häupter.“³⁴⁸ Analog zur kosmischen Verklärtheit der Schwesterngestalt werden die toten Soldaten hier nicht verstorbene Krieger, sondern „Geister der Helden“ genannt, worin eine ansatzweise Heroisierung

³⁴⁶ Ebd., Z.8-10.

³⁴⁷ Siehe Kapitel 4.2.2 Strukturvergleiche zwischen Trakls Verstorbenenphantasien und archaischen Jenseitsvorstellungen.

³⁴⁸ G.T., Z.12-14.

derselben liegt. Diese Heroisierung gefallener Soldaten speziell als Verstorbener korrespondiert nun wieder strukturell von Ferne mit dem Glauben der Azteken, Germanen oder Kelten, daß die im Kampf gefallenen Krieger eine besonders verklärte nachtodliche Existenz erwarte.³⁴⁹

Dem entgegen bezeichnet Trakl diese „Geister der Helden“ zugleich aber auch als ‚blutende Häupter‘, was die Vorstellung assoziiert: Parallel zu dem Bildmotiv, daß der mit Sternen geschmückte Schatten der Schwester durch den Hain schwankt wie tödlich verletzt, diese kosmisch verklärte Verstorbene also weiter leidet, ja vielleicht sogar stirbt, geht eben auch das Leiden und Sterben dieser „Geister der Helden“ als ‚blutende Häupter‘ immer weiter. Trotz ihrer indirekten Heroisierung durch das Wort „Helden“ bleibt die jenseitige Fortexistenz der verstorbenen Krieger also eine leidvolle und wird somit keineswegs zu einem seligen Walhalla. So gesehen zeigt sich an dieser Textstelle eine ambivalente Kriegsdarstellung: Einerseits wird das jenseitige Schicksal der toten Soldaten als eine Fortsetzung des furchtbaren Leidens im Krieg geschildert, andererseits findet in der Bezeichnung „Geister der Helden“ eine indirekte, ansatzweise Apotheose des Soldatentums statt, und zwar im Sinne des Ideals vom Heldentod auf dem Schlachtfeld.

Betrachtet man Trakls Kriegsmotivik im Überblick, so beschreibt sie vor allem das Sterben auf dem Schlachtfeld als einen besonders leidvollen Tod, dem ein unglückseliges nachtodliches Weiterleben folgt, was beides indirekt als Anklage gegen den Krieg verstanden werden kann; Trotzdem mischen sich in diese Darstellung Partikel einer momenthaften Kriegsheroisierung- und Sakralisierung, was somit insgesamt zu einer zwar überwiegend negativen, punktuell aber dennoch ambivalenten Kriegsmotivik führt.

Statt nun Trakls partielle, punktuelle Kriegsheroisierung noch hymnisch zu steigern³⁵⁰, gilt es hier vielmehr kritisch festzustellen: Gerade der 1. Weltkrieg hatte als sinnloser Krieg aller gegen alle, als staatlich organisiertes Massenabschlachten ohne jede Notwendigkeit überhaupt nichts heroisches. Angesichts dessen stellen sich im Bezug auf die ansatzweise ambivalente Kriegsdarstellung bei Trakl Fragen wie: Überschreitet

³⁴⁹ Siehe Kapitel 4.2.2 Strukturvergleiche zwischen Trakls Verstorbenenphantasien und archaischen Jenseitsvorstellungen.

³⁵⁰ In diesem Sinne schreibt Feilecker nämlich zu dem Gedicht „Grodek“: „O stolzere Trauer einer Menschheit, die auf den Altären des Krieges, in den läuternden Feuern des Untergangs das Opfer vollzieht, im Dienst des Kommenden, da Untergang nicht nur Strafe ist, sondern zugleich Sühne und Opfer für eine reinere Zukunft.“ (Feilecker, S.84).

das an sich so faszinierende Daseinsgefühl der umfassenden Ambivalenz hier nicht in problematischer Weise eine Grenze und läßt ein Ereignis, das nur negativ ist, nämlich den 1. Weltkrieg ambivalent werden? Kippt also die an sich nicht zu kritisierende apolitische Struktur der Lyrik Trakls hier nicht in Momente einer naiven Kriegsmystik? Diesen Fragen muß jedoch, um Mißverständnissen von vorne herein vorzubeugen, gleich als Gegengewicht entgegengehalten werden: Trakls Kriegsschilderung ist insgesamt eher negativ und nur an manchen Stellen ansatzweise ambivalent, ein Gedicht mit einer durchgehend heroisierenden Kriegsmotivik gibt es bezeichnenderweise nicht. Vergleicht man somit Trakls Kriegsdarstellung z. B. mit Jüngers Kriegsmystik in „Stahlgewitter“ und führt sich vor Augen, daß zu Beginn des 1. Weltkriegs zunächst eine Kriegsbegeisterung ausbrach, so lesen sich Trakls Kriegsgedichte insgesamt stärker wie eine Anklage gegen den Krieg als furchtbares Massensterben denn als eindeutige Verherrlichung desselben. Dementsprechend erleidet Trakl ja auch nach seinem Einsatz als Medikamentenakzessist in der Schlacht von Grodek 1914 einen Nervenzusammenbruch.³⁵¹ Insofern stellt sich die Frage: Ist Trakls Kriegsmotivik, die den Krieg überwiegend als furchtbares Leiden und Sterben schildert, das sich sogar noch nach den Tod jenseitig fortsetzt, nicht einerseits zumindest ein Beispiel dafür, daß eine apolitische Lyrik mit einem transzendierenden Todesverständnis nicht notwendigerweise als Ganze zu einer politisch naiven, herrschaftshörigen, ja den Krieg eindeutig verklärenden Tagträumerei werden muß? Diese hier nur angeschnittenen Fragen ausführlich zu beantworten, bedürfte es einer soziologischen Analyse der Todes- und Verstorbenenmotivik in Trakls Kriegsgedichten, was jedoch den Rahmen dieser Untersuchung sprengt.³⁵²

3.10.2.4 Der verwesende oder verstorbene Mönch und die verklärte Mönchin

Auch die Gestalt des Mönches steht in einem ambivalenten Bezug zur Todes- und Totenmotivik, wobei allerdings die negative Seite dieser Beziehung überwiegt.

So sagt die Figur des Peter im „Dramenfragment“: „Bei der Mühle hat man heute die Leiche des Mönchs gefunden. Die Waisen des Dorfes sangen seine schwarze Verwesung. Rote Fische haben seine Augen gefressen und ein Tier seinen silbernen

³⁵¹ Siehe Hans Weichselbaum: Georg Trakl. Eine Biographie mit Bildern, Texten und Dokumenten. Salzburg 1994. S.171.

³⁵² Siehe Kapitel 4.5 Forschungsgeschichtlicher Ausblick.

Leib zerfleischt.“³⁵³ Die eben nicht grüne, bemoosende, sondern „schwarze“, verrottende Verwesung der Leiche soll hier allen Anschein nach verbildlichen: Selbst der Mönch als ein der Transzendenz naher Mensch ist dem Tod als schrecklicher Zerstörung irdischen Lebens völlig verfallen. Die folgenden grausigen Motive, wie Tiere seinen Leib zerfressen und zerfleischen, verstärkt diese Darstellung der furchtbaren Zerstörung des Körpers. Daß die Leiche des Mönchs als ‚silberner Leib‘, also als kostbarer, reiner, wenn nicht sogar verklärter Leib bezeichnet wird, steigert noch einmal graduell den Gegensatz zwischen der Transzendenznähe des Mönchs einerseits und seiner vollkommenen Todesverfallenheit andererseits, zwischen der naheliegenden Vorstellung, daß der Tod des Mönchs als eines gottnahen Menschen eigentlich ein Erlösungsvorgang sein müßte, und dem faktischen Bildmotiv, wie seine verwesende Leiche von Tieren zerfressen wird.³⁵⁴

Auf diese Weise läßt Trakl gerade dadurch, daß er mit der latenten Erwartung des Lesers, wie die Motive Mönch und Tod miteinander verbunden werden müßten, radikal bricht, das Bild des verwesenden Mönchs zu einem eindrücklichen Beispiel für die Allmacht des Todes werden. Strukturell ähnlich wie den Figuren des Kindes und der Liebenden, die Trakl entgegen ihrer normalen Assoziationsrichtung mit Tod als Verwesung verbindet, macht er hier den toten Mönch zu einem besonders schockierenden Bildmotiv eines nur negativen Todesverständnisses, nämlich des Todes als Zersetzung des menschlichen Körpers, gerade weil man im diesem Zusammenhang eine positive Todesauffassung - Tod als Transzendierungsprozess - erwartet, zumal Trakls religiöser Todesbegriff diese positive Seite durchaus besitzt.³⁵⁵

Daß Trakl die Destruktion dieses latent erwarteten Bildzusammenhangs intendiert hat, zeigt die Genese dieser Textstelle. In der Textstufe 4 (H) heißt es nämlich: „Bei der Mühle hat man heute die Leiche eines Knaben gefunden.“³⁵⁶ Auf der Textstufe 5 (H) wird dann von der „Leiche des Mönchs“³⁵⁷ gesprochen. Diese Änderung verdeutlicht nicht nur, daß das Mönchsmotiv hier sehr bewußt eingearbeitet wurde, sondern veranschaulicht zudem, daß hier eine bestimmte Bildstruktur abwandelnd potenziert wurde. Schon in dem Motiv von der „Leiche eines Knaben“, also des Leichnams eines

³⁵³ Ebd., S.458. „Dramenfragment“ (2.Fassung), Z.14-16.

³⁵⁴ Weitere Textbeispiele, in denen die Todesverfallenheit selbst des Mönchs angedeutet wird: 1) G.T., S.368. „Nähe des Todes“ (1.Fassung), Z.1-3. 2) Ebd., S.421. Gedichtkomplex I, Z.1-3.

³⁵⁵ Siehe Kapitel 3.1.2.1 Der Tod als Erlösung, als Transzendierung.

³⁵⁶ I.A.4.2, S.186. „In der Hütte des Pächters ...“, Textstufe 4 H, Z.4-5.

³⁵⁷ Ebd., S.188. „In der Hütte des Pächters ...“, Textstufe 5 H, Z.13-14.

Bei der Textstufe 5 H handelt es sich um die letzte Textstufe von „In der Hütte des Pächters ...“.

noch heranwachsenden, halb kindlichen Menschen, verbindet Trakl eine Bildfigur mit dem Tod als Verwesung des Körpers, die normalerweise gerade nicht damit assoziiert wird. In dem Bildmotiv der „Leiche des Mönchs“ steigert er nun diese gegenläufige Bildstruktur dadurch ins Religiöse, daß er hier eine Motivfigur mit dem Tod als schrecklicher Zersetzung des menschlichen Körpers verbindet, von der man eben normalerweise eher eine Verbindung mit dem Tod als Erlösungsvorgang erwarten würde. Auf diese Weise schafft Trakl ein schockierendes Vanitas-Symbol und erzeugt zugleich im Ansatz die Atmosphäre einer morbiden Religiosität, in der anstelle Gottes der allmächtige Tod tritt.³⁵⁸

Im Kontrast zum Bildmotiv des verwesenden Mönchs heißt es nun in „Die Schwermut“: „Herbstnacht so kühle kommt, / Erglänzt mit Sternen / Über zerbrochenem Männergebein / Die stille Mönchin.“³⁵⁹ Das kosmische Motiv der glänzenden Sterne, unterstützt von dem Adjektiv „stille“, das in diesem Zusammenhang monastische Andacht assoziiert, umgibt die Figur der Mönchin mit der Aura einer transzendenten Todesüberwinderin, und zwar gerade durch den Gegensatz zu dem beigeordneten Kriegsmotiv des ‚zerbrochenen Männergebeins‘.³⁶⁰ In Anbetracht dessen zeigt die Gestalt der Mönchin hier genauso wie an anderer Stelle die Schwester, wenn sie als „strahlender Jüngling ... in schwarzer Verwesung“ „erscheint“³⁶¹, oder der „rosige Engel“, der ‚aus dem Grab der Liebenden tritt‘³⁶², folgende Tatsache: Trakls Bilderwelt beschwört nicht nur die Todesverfallenheit der irdischen Welt, sie deutet ebenso an, daß der Mensch den Tod überwinden kann und zwar durch eine Transzendierung des eigenen Wesens, die beispielsweise in der Überwindung der Geschlechterdualität oder in Form einer vollkommenen irdischen Liebe zwischen den Geschlechtern Gestalt annehmen kann.

Betrachtet man nun beide eben behandelten Textstellen im Vergleich, so zeichnet sich wie bei den Figuren des Kindes und der Liebenden eine Doppelstrategie ab, mit der Trakl die Gestalt des Mönchs bzw. der Mönchin zur Todesmotivik in Beziehung setzt: Einerseits wendet Trakl das erwartete Verhältnis der Mönchsgestalt zur Todesthematik - der Tod des gottnahen Mönchs als Erlösungsvorgang - durch das Motiv des

³⁵⁸ Siehe Kapitel 4.1.3 Eine rezeptionshistorische und bewußtseinsgeschichtliche Analyse der religiösen Bilder in Trakls Todesdarstellung und in seinen Jenseitsphantasien.

³⁵⁹ Ebd., S.161. „Die Schwermut“, Z.20-23.

³⁶⁰ Eine andere Textstelle, in der eine positive Mönchsfigur ein indirektes Todesmotiv aufhellt: G.T., S.120. „Verklärung“, Z.5-6.

³⁶¹ Ebd., S.113. „Ruh und Schweigen“, Z.12-13.

³⁶² Ebd., S.393. „Passion“ (1.Fassung), Z.62-64.

verwesenden Mönchs in sein Gegenteil, um die Todesverfallenheit der irdischen Welt in besonders schockierender Weise darzustellen; andererseits bezieht sich Trakl in der Figur der von Sternen umglänzten, über dem Gebein der Krieger erscheinenden Mönchin auf den erwarteten Bezug von Mönchstum als Transzendenznähe und Todesüberwindung, um die Möglichkeit der Überwindung des Todes durch Transzendierung anzudeuten. Insofern muß man die These von der morbiden Religiosität Trakls wieder einschränken und von einer z. T. morbiden, aber z. T. auch gerade nicht morbiden Todesmotivik in Trakls Gedichten sprechen.

Sucht man im weiteren nach Mönchen als jenseitig weiterexistierenden Verstorbenen, so wird man feststellen, daß es in Trakls Werk keine Mönche als verklärte Abgeschiedene gibt, sondern nur ein Textbeispiel, in dem Mönche als unglückliche Verstorbene auftreten: „Wenn wir durch unseres Sommers purpurnes Dunkel gehen, / Treten die Schatten trauriger Mönche vor uns.“³⁶³ Selbst transzendenznahe Menschen wie eben die Mönche können in Trakls Totenphantasien also einem unglücklichen nachtodlichen Leben anheimfallen wie man schon am Vergleich des hingegangenen Kindes Maria mit einem Irrlicht³⁶⁴, an dem verklärten und doch leidenden Verstorbenen Elis³⁶⁵ und an dem kosmisch überhöhten und doch wie tödlich verletzten Totenschatten der Schwester³⁶⁶ sehen konnte. Diese Motivgestalten der transzendenznahen bzw. ethisch reinen und trotzdem unglücklichen Verstorbenen tragen wie die unschuldig und leidvoll sterbenden Figuren wie Kaspar Hauser³⁶⁷ oder die verblutenden Rehe³⁶⁸ wesentlich zum Fluidum des Tragischen in Trakls Bilderwelt bei.

Darüber hinaus unterscheiden sich Trakls Totenphantasien durch diese Motivstruktur deutlich von der christlich-kirchlichen Vorstellung, daß das gute Menschen nach dem Tod ein glückliches, böse ein unglückliches erwartet, eine Glaubensvorstellung im übrigen, die sich in (fast) allen großen Weltreligionen und sogar schon in einigen archaischen Hochreligionen findet. Eine fehlende Verknüpfung von Ethik und jenseitiger Glückwürdigkeit entdeckt man hingegen nur in den Jenseitsvorstellungen bestimmter archaischer Kulturen, in denen die jenseitige Glückseligkeit von der

³⁶³ Ebd., S.388. „Untergang“ (3.Fassung), Z.1-2.

Eine zweite Stelle, in der ein Mönch als zumindest ambivalenter, wenn nicht sogar auch überwiegend negativer Verstorbener auftritt: G.T., S.386. „Nähe des Todes“, Z.4.

³⁶⁴ Siehe Kapitel 3.10.2.1 Das Motiv des verwesenden oder verstorbenen Kindes.

³⁶⁵ Siehe Kapitel 3.3.1 Die verklärten Abgeschiedenen.

³⁶⁶ Siehe Kapitel 3.10.1.3 Die Figur der Schwester und das Motiv der Verstorbenen.

³⁶⁷ Siehe Kapitel 3.2.3. Der Tod und die Schuld

³⁶⁸ Siehe Kapitel 3.9.4 Das Sterben der Tiere.

Todesart (Azteken), dem sozialen Rang (Eskimos) abhing oder für alle Menschen im negativen Sinne völlig gleich war (Mesopotamien größtenteils). Handelt es sich bei dieser partiellen Loslösung von Transzendenznähe wie ethischer Reinheit einerseits und seliger nachtodlicher Fortexistenz andererseits in Trakls Totenphantasien trotz aller Differenzen um eine entfernte Strukturanalogie zum vorethischen Jenseitsglauben dieser archaischen Kulturen?³⁶⁹

3.11. Die religiösen Bildfiguren und die Todes- und Totenmotivik

3.11.1 Der Tod als schwarzer Engel

Zweimal gebraucht Trakl das tradierte Bildmotiv des Todes als schwarzem Engel, wenn auch in sehr unterschiedlicher kontextueller Ausgestaltung.

So endet „Im Dorf“ mit den Zeilen: „Drei Männer treten finster durch das Tor / Mit Sennen, die im Feld zerbrochen sind / Durchs Fenster klirrt der rote Abendwind; / Ein schwarzer Engel tritt daraus hervor.“³⁷⁰ Schon das unheimliche Motiv der ‚finstereren‘ ‚Männer‘ mit den ‚zerbrochenen‘ ‚Sennen‘, unterstützt von dem mehr negativen Klangmotiv des ‚klirrenden‘ und zudem noch bedrohlich ‚roten Abendwinds‘, dunkeln den schwarzen Engel in seiner Bedeutung ein, legen es nahe, ihn als negative Todespersonifikation zu verstehen. Daß es sich bei ihm nicht um einen von Gott gesandten, sanften Jenseitsbegleiter handelt, wird endgültig anschaulich, wenn man sich die ansteigende negative Todesmotivik im Gesamtgedicht vor Augen führt, die eben im Schlußbild des schwarzen Engels gipfelt: Schon in der ersten Strophe heißt es: „Ein Hirt verwest auf einem alten Stein.“³⁷¹ Selbst der Hirt als Bild eines Gott und der Natur nahen Menschen ist also der Verwesung preisgegeben. Dementsprechend wird in der zweiten Strophe u. a. die Todesverfallenheit der pflanzlichen und tierischen Natur beschworen: „Die Apfelbäume sinken kahl und stad / Ins Farbige ihrer Frucht, die schwarz verdarb.“³⁷² Oder im folgenden: „Ein Pferdeschädel starrt vom morschen Tor.“³⁷³ In der dritten Strophe dann läßt Trakl drastische Todesmotive sogar auf

³⁶⁹ Siehe Kapitel 4.2.2 Strukturvergleiche zwischen Trakls Verstorbenenphantasien und archaischen Jenseitsvorstellungen.

³⁷⁰ G.T., S.64. „Im Dorf“, Z.4.

³⁷¹ Ebd., S.63. „Im Dorf“, Z.2.

³⁷² Ebd., Z.18-19.

³⁷³ Ebd., Z.23.

pervertierte Geburtsmotive folgen, um die allmächtige Nähe des Todes selbst zu seinem genauen Gegensatz: nämlich zur Geburt neuen Lebens zu zeigen: „... Im Fieberbette friert / Der schwangere Leib, den frech der Mond bestiert. / Vor ihrer Kammer ist ein Hund verreckt.“³⁷⁴ In Anbetracht dieser sich steigernden Kette von Todesmotiven, die im schwarzen Engel als Höhepunkt und Ende des Gedichtes gipfeln, wird klar: Dieser schwarze Engel ist eine unheimliche Personifikation des allgegenwärtigen Todes, und zwar des Todes verstanden als schreckliche Vernichtung allen irdischen Lebens, sei es pflanzliches, tierisches, oder sogar noch ungeborenes menschliches Leben.

Im deutlichen Gegensatz dazu tritt in der Anfangsstrophe von „An einen Frühverstorbenen“ folgender schwarzer Engel in Erscheinung: „O, der schwarze Engel, der leise aus dem Innern des Baumes trat, / Da wir sanfte Gespielen am Abend waren, / Am Rand des bläulichen Brunnens.“³⁷⁵ Schon, daß dieser schwarze Engel wie eine antike Dryade „aus dem Inneren des Baumes“, aus dem lebendigen Säftestrom der Natur „trat“, mildert seine Düsternis, verdeutlicht, daß er hier nicht den Tod als schreckliche Zerstörung irdischen Lebens personifiziert. Vergewenwärtigt man sich zudem, daß der Tod des Frühverstorbenen, den der schwarze Engel zu Beginn ankündigt, im folgenden als Heimkehr in eine „stillere Kindheit“³⁷⁶, als Eingehen in die Natur³⁷⁷ und sogar als verklärtes, jenseitiges Weiterleben³⁷⁸ geschildert wird, so zeigt sich eindeutig: Der schwarze Engel stellt hier einen sanften Todesboten, eine positive Todespersonifikation dar, die letztlich sogar mit dem Tod einen Verklärungsprozeß beginnen läßt. Insofern greift Trakl hier das christlich-kirchliche Bildmotiv des schwarzen Engels, der den Sterbenden ins Jenseits begleitet, relativ direkt auf.

Die Bildgestalt des schwarzen Engels ist also ein Paradebeispiel dafür, wie beide Seiten von Trakls doppelgesichtigem Todesbild zwar jeweils einzeln in verschiedenen Gedichten, aber doch in demselben Bildmotiv zu Tage treten können. Darüber hinaus zeigt die zweifache, gegensätzliche Ausgestaltung der Motivfigur des schwarzen Engels, wie Trakl in seiner Todesmotivik einerseits an christlich-kirchliche Bildtraditionen anknüpft - indem er das Motiv des schwarzen Engels als sanften Todesboten, als somit relativ positiver Todespersonifikation aufgreift - und andererseits dieselbe tradierte Vorstellung genau ins Gegenteil verkehrt - dadurch, daß er den

³⁷⁴ Ebd., Z.34-36.

³⁷⁵ Ebd., S.117. „An einen Frühverstorbenen“, Z.2-4.

³⁷⁶ Ebd., Z.8-9.

³⁷⁷ Ebd., Z.12-15.

³⁷⁸ Ebd., Z.18-19 u. Z.23-25.

schwarzen Engel als ganz negative Personifikation des Todes, verstanden als furchtbare Zerstörung irdischen Lebens, auftreten läßt.

So betrachtet zeichnet sich schon allein darin, wie die Figur des schwarzen Engels ausgestaltet wird, Trakls ambivalentes Verhältnis zur christlich-kirchlichen Todesmythologie ansatzweise ab. Dabei geht Trakl hier über die Mischung tradierter christlich-kirchlicher Vorstellungen (wie selige oder verdammte Fortexistenz, Fegefeuer, Auferstandene) mit ganz eigenen Totenphantasien (wie unmittelbare Nähe der Toten zu den Lebenden, Fortleben der Verstorbenen in der irdischen Natur) noch hinaus, indem er herkömmliche christliche Bildtraditionen förmlich auf den Kopf stellt.

3.11.2 Unsterbliche Engel und verwesende Engel

Trakls doppelte Strategie, christlich-kirchliche Bildvorstellungen entweder relativ adäquat aufzugreifen oder eben genau umzukehren, wird besonders anschaulich daran, wie die Motivfigur nicht des schwarzen Engels im besonderen, sondern des Engels allgemein im Zusammenhang mit der Todesmotivik ausgestaltet wird.

So finden sich in dem Gedicht „Am Hügel“ folgende Schlußzeilen: „... Sterbende <?> wir <?> über Gräber geneigt / Oben löst sich blaues Gewölk; / Aus schwarzem Verfall treten Gottes strahlende Engel.“³⁷⁹ Schon in dem Kontrast der ‚Sterbenden‘ zum einen und dem ‚blauen Gewölk‘ zum anderen schildert Trakl ansatzweise den Gegensatz zwischen der Todesverfallenheit der irdischen Welt und der todentrückten, göttlichen Transzendenz. Dadurch, daß im Folgenden der „Verfall“ ‚schwarz‘ genannt wird und die „Engel“ als „Gottes“ Engel und zudem noch als ‚strahlend‘ bezeichnet werden, kommt derselbe Kontrast noch stärker zur Geltung: Der schwarze Verfall ist durch die bei Trakl nur negative Todesfarbe Schwarz der Inbegriff von irdischer Todesverfallenheit, und die Engel werden gerade im Vergleich damit zu figuralen Sinnbildern todüberwindender Transzendenz. Trakl knüpft hier also relativ direkt daran an, wie in der christlich-kirchlichen Bildtradition das Verhältnis von Engel zum einen und Todesverfallenheit zum anderen in dem Sinne als Gegensatz verstanden wird, daß der Engel als unsterblicher Bote Gottes eben der moribunden Vergänglichkeit der irdischen Welt völlig entrückt ist.³⁸⁰

³⁷⁹ Ebd., S.390. „Am Hügel“ („Geistliche Dämmerung“ 1.Fassung), Z.10-13.

³⁸⁰ Die Innsbrucker Ausgabe verweist nicht umsonst in ihrer Einzelstellenerläuterung zu dieser Textstelle auf folgendes Bibelzitat: „... eine Leiter stand auf Erden, die rührte mit der Spitze an den Himmel, und

Im Kontrast dazu heißt es hingegen in „Psalm“: „Aus grauen Zimmern treten Engel mit kotgefleckten Flügeln. Würmer tropfen von ihren vergilbten Lidern.“³⁸¹ Schon die ‚kotgefleckten Flügel‘, erst recht aber die „Würmer“, die „von ihren vergilbten Lidern“ „tropfen“, zeigen auf drastische Weise, daß diese Engel der Verwesung, dem Tod anheimgefallen sind. Trakl stellt hier also das christlich-kirchliche Engelbild auf den Kopf: Die Engel, eigentlich Boten der todentrückten Transzendenz Gottes, Inbegriff unsterblicher Wesen, werden von ihm als Verwesende geschildert, und das offenbar, um die Allmacht des Todes eben selbst über die Boten der Transzendenz zu beschwören.

Auch was die eben besprochene Textstelle aus „Psalm“ betrifft, lohnt sich wiederum ein Blick in die Textstufen. In der Textstufe 2 (T) steht nämlich der Satz: „Wo die Toten von gestern lagen, trauern Engel mit weißen zerbrochenen Flügeln.“³⁸² Auf Textstufe 3 (T) heißt es dann erst: „Aus grauen Zimmern treten Engel mit kotgefleckten Flügeln. Würmer tropfen von ihren vergilbten Lidern.“³⁸³ Die Differenz beider Textstufen läßt deutlich erkennen, wie konsequent und absichtlich Trakl hier die Umkehrung des christlich-kirchlichen Engelbildes steigert. Erst sind die Flügel der Engel zwar schon ‚zerbrochen‘, aber immer noch ‚weiß‘, d. h. in der Farbe der Reinheit bei Trakl³⁸⁴ schimmernd. Dann werden sie als ‚kotgefleckt‘ geschildert, also mit Verwesungsfäkalien verunreinigt. Erst verknüpft Trakl die Engel nur indirekt mit dem Tod, in dem sie dort „trauern“, „wo die Toten von gestern lagen“, dann ergreift sie die Verwesung selbst: „Würmer tropfen von ihren vergilbten Lidern.“

So gesehen läßt Trakl hier - vom Verfahren her strukturell ähnlich wie bei dem Bildmotiv des verwesenden Kindes oder der toten Liebenden - den Tod als besonders allmächtig erscheinen, indem er beschreibt, daß selbst diejenigen, die dem Tod in der herkömmlichen Vorstellung gerade eigentlich nicht verfallen sind, wie das heranwachsende Kind, die mitten im Leben stehenden Liebenden oder eben der unsterbliche Engel letzten Endes der Macht des Todes doch völlig preisgegeben sind.

siehe, die Engel Gottes stiegen daran auf und nieder.“ (Bibel, 1 Mos. 28, 12.) (I.A.3, S.69. Einzelstellenerläuterung zu: „Geistliche Dämmerung“, Textstufe 3 H, Z.10-12).

Weitere Textbeispiele, in denen der Engel als Gegensatz zur Todesverfallenheit auftritt: 1) G.T., S.303. Titellooses Gedicht (Nachlaß), Z.12. 2) Ebd., S.394. „Passion“ (1.Fassung), Z.62-64.

³⁸¹ G.T., S.56. „Psalm“, Z.33-34.

³⁸² I.A.2, S.21. „Psalm“ (I), Textstufe 2 T, Z.28.

³⁸³ Ebd., S.23. „Psalm“ (I), Textstufe 3 T, Z.31-32.

Diese Fassung der Textstelle wird dann durch die folgenden Textstufen bis in die endgültige Textstufe 8 D weiterübernommen. (I.A.2, S.25. „Psalm“ (I), Textstufe 8 D, Z.31-32).

³⁸⁴ Siehe zur Symbolik des Weißen in Trakls Todes- und Totenmotivik Kapitel 3.7.2 Weiß.

Insgesamt gesehen läßt sich feststellen: Die motivische Beziehung der Engelsgestalt zur Todesthematik bei Trakl ist ambivalent bis in die Paradoxie, wobei aber die negative Ausgestaltung dieses Verhältnisses überwiegt: Drei Textstellen, in denen die Engel als todesüberwindende Gestalten auftreten, stehen fünf Textbeispiele entgegen, in denen das tradierte Engelbild morbid verformt wird, indem von den „Schatten verstorbener Engel“³⁸⁵, von ‚erloschenen Engeln‘³⁸⁶, ‚bleichen Engeln‘³⁸⁷ oder von einem vom Himmel ‚stürzenden‘ „Engel mit zerbrochener Brust“³⁸⁸ die Rede ist.

Statt wie Goldmann im Engel Trakls vor allem „den Ausdruck für ... den Homo major“³⁸⁹ zu sehen oder gar im Sinne tiefenpsychologischer Begrifflichkeit, davon zu sprechen, daß ‚der Engel‘ bei Trakl „psychische Teilsysteme“ „vertritt, als personifizierter Übermittler unbewußter Inhalte“³⁹⁰ auftaucht, gilt es, zumindest was die Todesmotivik angeht, zu konstatieren: Hier erscheint der Engel zum einen im Sinne christlicher Tradition als Bild todentrückter Transzendenz sowie paradoxerweise zum anderen ganz im Gegensatz zur biblisch-kirchlichen Vorstellung auch als Sinnbild dafür, daß der Todes selbst über die Transzendenz triumphiert. Beides zusammengezogen zeigt Trakls deutlich ambivalentes Verhältnis zur christlich-kirchlichen Todesmythologie bzw. Bilderwelt überhaupt.

3.11.3 Das Gottesbild und die Todesmotivik

Immer wieder findet sich bei Trakl das Motiv des fernen, schweigenden, abwesenden Gottes, des Deus-absconditus, dessen Verhältnis zur Todesmotivik sich beispielsweise in der Schlußpassage von „Psalm“ abzeichnet: Da wird nämlich zuerst die Todesverfallenheit der irdischen Welt, ja selbst der Boten Gottes beschworen: „In der Düsternis des alten Asyls verfallen menschliche Ruinen. / Die toten Waisen liegen an der Gartenmauer. / Aus grauen Zimmern treten Engel mit kotgefleckten Flügeln. / Würmer tropfen von ihren vergilbten Lidern.“³⁹¹ Und dann heißt es einige Zeilen später als Abschluß des Gedichts: „Schweigsam über der Schädelstätte öffnen sich Gottes

³⁸⁵ G.T., S.389. „Untergang“ (4.Fassung), S.2-3.

³⁸⁶ Ebd., S.113. „Ruh und Schweigen“, S.10.

³⁸⁷ Ebd., S.245. „Crucifixus“, Z.11-12.

³⁸⁸ Ebd., S.329. „Nächtliche Klage“ (2.Fassung), Z.6-7.

³⁸⁹ Goldmann, S.56.

³⁹⁰ Ebd.

³⁹¹ G.T., S.56. „Psalm“ (2.Fassung), Z.31-34.

goldene Augen.“³⁹² Gott schweigt zur Todesverfallenheit der irdischen Welt, er greift nicht erlösend ein, sondern läßt unschuldige Menschen wie die toten Waisen und sogar seine Engel verwesen.

Wie bewußt Trakl hier nach der Beschwörung der Todesverfallenheit der irdischen Welt diese Deus-absconditus-Vorstellung in die lyrische Textur als Schlußbild des gesamten Gedichts einsetzt, zeigen die Textstufen. In der Textstufe 4 (H) schreibt Trakl: „Immer über der Schädelstätte tanzen grinsende Monde.“³⁹³ Auf der Textstufe 5 (H) wird diese Stelle dann erst umgeändert in: „Schweigsam über der Schädelstätte öffnen sich Gottes goldene Augen.“³⁹⁴ Während das biblische Motiv der „Schädelstätte“ gemeinsam mit den vorangegangenen Verwesungsmotiven die Morbidität der irdischen Welt beschwört, charakterisiert das Adverb „schweigsam“ den zum Schluß des Gedichts aufleuchtenden Gott als Deus-absconditus.

Noch deutlicher tritt der Zusammenhang zwischen dem Schweigen oder der Abwesenheit Gottes sowie der daraus folgenden Gottesferne des Menschheit einerseits und der Todesverfallenheit des Menschen andererseits in folgendem kommentierten Textabschnitt aus „De Profundis“ zutage: „Am Weiler vorbei / Sammelt die sanfte Waise noch spärliche Ähren ein.“³⁹⁵ Die sanfte Waise, die dem himmlischen Vater ferne Seele des modernen Menschen, sammelt Ähren, d. h. eucharistische Symbole, sucht nach Zeichen des Göttlichen in der irdischen Welt. „Und ihr Schoß harrt des himmlischen Bräutigam.“³⁹⁶ Sie sehnt sich nach der unio mystica. „Bei der Heimkehr / Fanden die Hirten den süßen Leib / Verwest im Dornenbusch.“³⁹⁷ Statt des himmlischen Bräutigams kommt der Tod als schreckliche Vernichtung des menschlichen Körpers. Dort, wo früher Gott erschien, nämlich Moses im Dornenbusch, liegt jetzt nur noch eine Leiche. Aus der Abwesenheit Gottes, aus der daraus folgenden Gottesferne des Menschen resultiert dessen völlige Todesverfallenheit.

Daß Trakl mit dieser Textstelle einen Zusammenhang von Gottesferne und Todesverfallenheit andeuten wollte, veranschaulichen die Textstufen zu „De Profundis“. Auf der Textstufe 2 (H) zu „De Profundis“ mit dem Titel „Psalm“ heißt es nämlich

³⁹² Ebd., Z.39.

³⁹³ I.A.2, S.23. „Psalm“ (I), Textstufe 4 H, Z.37.

³⁹⁴ Ebd., „Psalm“ (I), Textstufe 5 H, Z.37.

Diese Fassung der Textstelle wird dann durch die folgenden Textstufen bis in die endgültige Textstufe 8 D übernommen. (I.A.2, S.25. „Psalm“ (I), Textstufe 8 D, Z.37).

³⁹⁵ G.T., S.46. „De Profundis“, Z.6-7.

³⁹⁶ Ebd., Z.9.

³⁹⁷ Ebd., Z.10-12.

noch: „Hunde zerfleischen den süßen Leib.“³⁹⁸ Daraus wird dann erst in Textstufe 3 (H) eben: „Bei der Heimkehr / Fanden die Hirten den süßen Leib / Verwest im Dornenbusch.“³⁹⁹ An Stelle des höchst aggressiven Bildes von der Ermordung der Waisen durch Tiere arbeitet Trakl hier das biblische Naturmotiv des Dornenbusches ein und wendet es durch die enge Verbindung mit dem Leichenmotiv um: Aus dem Erscheinungsort Gottes wird ein Sinnbild abgestorbener Natur, sodaß sich im Hinblick auf die Figur der Waisen ein Nexus zwischen Gottesferne und Todesverfallenheit andeutet.

Hier verbindet sich Trakl immer wieder durchaus christliches Erlebnis der Vergänglichkeit allen irdischen Lebens mit der Vorstellung des abwesenden Gottes und dem modernen Gefühl der Gottesferne zu einer Daseinsstimmung, in der statt eines allmächtigen Gottes der allmächtige Tod über die irdische Welt herrscht. Im Sinne einer frömmigkeitsgeschichtlichen Bewußtseinsanalyse könnte man davon sprechen, daß die absolute Todesfixierung bei Trakl unter anderem mit dieser radikalen Deus-absconditus-Vorstellung, d. h. mit der partiellen Loslösung vom traditionellen Gottesbild zusammenhängt.⁴⁰⁰ Während der Gott des kirchlichen Christentums nämlich allmächtig in seine Schöpfung eingreift, sich offenbart, spricht und nicht zuletzt den Menschen vom Tod erlöst, tut der Deus-absconditus der Traklschen Bilderwelt genau das Gegenteil: er ist abwesend, er schweigt und gibt die irdische Welt, den Menschen und sogar seine Engel der Todesverfallenheit preis.⁴⁰¹

Dementsprechend prägt auch die Vorstellung des Deus-absconditus indirekt die Traklschen Verstorbenenphantasien: Denn obwohl es immer wieder verklärte Abgeschiedene gibt, wird nirgends geschildert, wie Verstorbene von Engeln zu Gott geleitet werden, geschweige denn ein Paradies mit Gott und den Seligen. Stattdessen treten, wenn das Eingehen oder Sich-Annnähern verklärter Toter in die bzw. an die

³⁹⁸ I.A.2, S.121. „Psalm“, Textstufe 2 H zu „De Profundis“, Z.9.

³⁹⁹ Ebd., S.121. „De Profundis“, Textstufe 3 H, Z.9-11. / Diese Fassung der Textstelle wird dann durch alle folgenden Textstufen hindurch bis zur letzten Textstufe 9 D beibehalten. (I.A.2, S.121. „De Profundis“, Textstufe 9 D, Z.9-11).

⁴⁰⁰ Siehe Kapitel 4.1.3 Eine rezeptionshistorische und bewußtseinsgeschichtliche Analyse der religiösen Bildmotive in Trakls Todesdarstellung und in seinen Jenseitsphantasien.

⁴⁰¹ Weitere Textstellen, in denen sich das Bild des fernen, abwesenden, schweigenden Gottes abzeichnet: 1) G.T., S.53. „Trübsinn“, (1.Fassung), Z.13. 2) Ebd., S.81. „Unterwegs“, Z.9. 3) Ebd., S.256. „Die tote Kirche“, Z.8-22.

Sphäre der Transzendenz angedeutet wird, anstelle des Wortes Gott das Bild der goldenen Wolke⁴⁰², der goldenen Sonnenscheibe⁴⁰³ oder des rosigen Engels⁴⁰⁴.

Trotz alledem, was Trakls Todes- und Totenmotivik von christlich-kirchlichen Vorstellungen entfernt, gilt es dennoch nicht zu übersehen: Trakl beschreibt zwar verwesende Engel, Gott selbst wird aber nie als Verwesender dargestellt. So lautet die Schlußzeile von „Psalm“ ja auch: „Schweigsam über der Schädelstätte öffnen sich Gottes goldene Augen.“⁴⁰⁵ Und eben nicht: Schweigsam über der Schädelstätte verwesen Gottes erblindete Augen. Insofern kann Trakls Religiosität nur als sehr bedingt morbid bezeichnet werden, denn der letzte entscheidende Schritt in diese Richtung, die Schilderung Gottes oder des Himmelreichs als verwesend, wird eben nicht vollzogen. In diesem Sinne gilt es auch nicht zu überlesen, daß in dem Schlußbild von „Psalm“ durch den Gegensatz zwischen der ‘Schädelstätte’ sowie den drastischen Vergänglichkeitbildern zuvor einerseits und den ‚goldenen Augen Gottes’ andererseits Gott als zwar schweigende, seine Geschöpfe dem Tod preisgebende, aber selbst dennoch todentrückte Transzendenz geschildert wird.

Aufschlußreich ist es auch hier wiederum, sich die gesamte Entwicklung dieser Textstelle in den Textstufen des Gedichts „Psalm“ (I) zu vergegenwärtigen. In der Textstufe 2 (T) steht die Schlußzeile: „Wie eitel ist alles!“⁴⁰⁶ Auf der Textstufe 3 (T) schreibt Trakl: „Immer über der Schädelstätte tanzen magnetene Monde.“⁴⁰⁷ (In der Textstufe 4 (H) wird „magnetene Monde“ durch „grinsende Monde“⁴⁰⁸ ersetzt.) Ab der Textstufe 5 (H) heißt dann der Schlußvers: „Schweigsam über der Schädelstätte öffnen sich Gottes goldene Augen.“⁴⁰⁹ Im Kontrast zur tendenziellen Negativität der Schlußzeile in den Textstufen 2 (T), 3 (T) und 4 (H) zeigt sich die Ambivalenz des Schlußverses ab Textstufe 5 (H), worin Trakls Intention zu Tage tritt, mit dem Motiv der ‚goldenen Augen’ des ‚schweigsamen Gottes’ ein positives Bildmoment in die Deus-absconditus-Vorstellung zu implantieren.

⁴⁰² Textbeispiele für dieses Phänomen: 1) G.T., S.117. „An einen Frühverstorbenen“, Z.23-25. 2) Ebd., S.153. „In Hellbrunn“, Z.4-10.

⁴⁰³ Textbelege hierfür: 1) G.T., S.132. „Vorhölle“, Z.2-3. 2) Ebd., S.141. „Frühling der Seele“, Z.12-16.

⁴⁰⁴ Textnachweise dafür: 1) Ebd., S.392. „Passion“, Z.62-64. 2) Ebd., S.313, Titellooses Gedicht (Nachlaß), Z.12.

⁴⁰⁵ Ebd., S.56. „Psalm“ (2.Fassung), Z.31-34.

⁴⁰⁶ I.A.2, S.21. „Psalm“ (I), Textstufe 2 T, Z.37.

⁴⁰⁷ Ebd., S.23. „Psalm“ (I), Textstufe 3 T, Z.37.

⁴⁰⁸ Ebd., S.23. „Psalm“ (I), Textstufe 4 H, Z.37.

⁴⁰⁹ Ebd., S.23. „Psalm“ (I), Textstufe 5 H, Z.37. / Diese Fassung der Textstelle wird dann auch durch alle folgenden Textstufen hindurch bis in die endgültige Textstufe 8 D übernommen. (I.A.2, S.25. „Psalm“ (I), Textstufe 8 D, Z.37).

Im unmittelbarem Gegensatz zu diesem Deus-absconditus findet sich bei Trakls jedoch noch ein ganz anderes Gottesbild: nämlich ein im Verborgenen anwesender, dem Menschen naher, im Diesseits aufleuchtender Gott. So entdeckt man im „Kaspar Hauser Lied“ folgendes Textbeispiel: „Er wahrlich liebte die Sonne, die purpurn den Hügel hinabstieg, / Die Wege des Waldes, den singenden Schwarzvogel / Und die Freude des Grüns. // Ernsthaft war sein Wohnen im Schatten des Baumes / Und rein sein Antlitz. / Gott sprach eine sanfte Flamme zu seinem Herzen: / O Mensch!“⁴¹⁰ Auffällig an diesen zwei Anfangsstrophen ist, daß in der Bilderkette von paradiesischen Naturmotiven, die in der Erscheinung Gottes gipfelt, keine morbiden Bildmotive auftauchen, als ob die Nähe Gottes Kaspar Hauser vor der Todesverfallenheit der irdischen Welt bewahren würde.

Dementsprechend endet „Helian“ mit einer Schlußpassage, in der zumindest indirekt die negative Todesatmosphäre, die einen anscheinend Todgeweihten umgibt, durch einen nahen, ins Diesseits hineinwirkenden Gott verklärt wird: „Dem Teppich entsteigt Gebein der Gräber, / Das Schweigen verfallener Kreuze am Hügel, / Des Weihrauchs Süße im Nachtwind. // O ihr zerbrochenen Augen in schwarzen Mündern, / Da der Enkel in sanfter Umnachtung / Einsam dem dunkleren Ende nachsinnt, / Der stille Gott die blauen Lider über ihn senkt.“⁴¹¹ Die morbiden Motive des ‚Gebeins der Gräber‘, der ‚verfallenen Kreuze‘, der ‚Augen‘, die wie im Sterben ‚zerbrochen‘ sind, und die ‚schwarzen‘, schon in die Verwesung übergegangenen ‚Münder‘ legen es nahe, das ‚dunklere Ende‘, dem „der Enkel“ „in sanfter Umnachtung“ „nachsinnt“, als bildlichen Ausdruck für das Sterben oder den Tod zu interpretieren. So betrachtet kann man dann das Schlußbild, wie der „stille Gott“ über den „Enkel“, der „dem dunkleren Ende nachsinnt“, „die blauen Lider“ „senkt“, als einen Verklärungsvorgang verstehen, in dem ein naher, ins Diesseits hineinwirkender Gott den Menschen aus seiner Todesverfallenheit zumindest ansatzweise erlöst.

Neben dem Paradox des abwesenden, schweigenden und doch wieder nahen, ins Diesseits hineinwirkenden Gottes taucht in Trakls Spätwerk das Motiv des zürnenden

⁴¹⁰ G.T., S.95. „Kaspar Hauser Lied“, Z.6-9.

Andere Beispiele, in denen sich das Bild eines nahen, im Diesseits aufleuchtenden Gottes abzeichnet: 1) G.T., S.30. „Geistliches Lied“, Z.4-6. 2) Ebd., S.144. „Gesang des Abgeschiedenen“, Z.8-11. 3) Ebd., S.292. „Immer Dunkler“, Z.2-3. 4) Ebd., S.363. „Heiterer Frühling“, Z.8. 5) Ebd., S.383. „Im Winter“ („Ein Winterabend“ 1.Fassung), Z.11-13.

⁴¹¹ G.T., S.73. „Helian“, Z.88-94.

Gottes auf.⁴¹² Im „Grodek“ gibt eine Textstelle, wo ein ‚zürnender Gott‘ mit dem ‚vergossenen Blut‘ der ‚sterbenden Krieger‘⁴¹³ verknüpft wird.⁴¹⁴ Hier umgibt Trakl durch das Motiv des ‚zürnenden Gottes‘ und der ‚mondenen Kühle‘ das Blut der sterbenden Krieger, also das Sterben auf dem Schlachtfeld, mit einer sakralen, kosmischen Aura. Insofern erinnert das Todesmotiv, daß ein zürnender Gott im Blut der sterbenden Krieger wohnt, an archaische Kriegsgottheiten, wie man sie beispielsweise bei den Kelten oder den vorchristlichen Slawen findet.⁴¹⁵ Während das Paradox des abwesenden, den Menschen dem Todesschicksal preisgebenden und doch wieder im Verborgenen nahen, den Menschen aus der Todesverfallenheit erlösenden Gottes der Entfremdung des modernen Menschen vom traditionellen Gottesbild Rechnung trägt und sie zugleich durch das Traklsche Prinzip der Ambivalenz ansatzweise überwindet, mischt sich hier das Moment einer archaischen Gottesvorstellung in Trakls Todesmotive.

Insgesamt läßt sich feststellen: Das Gottesbild in Trakls Todes- und Totenmotivik verhält sich ambivalent zur tradierten christlichen Vorstellung vom allmächtigen, sich sprechend offenbarenden, den Menschen vom Tod erlösenden Gott: Einerseits widerspricht Trakls Gottesbild dieser christlichen Vorstellung zutiefst, indem der Gott in seinen Gedichten abwesend ist, schweigt und die Menschen wie seine Engel der Todesverfallenheit der irdischen Welt völlig preisgibt. Andererseits knüpft Trakl aber auch wieder an das christliche Gottesverständnis an, indem in seiner Lyrik Gott auch als im Verborgenen nah, im Diesseits aufleuchtend und den Menschen vom Tod erlösend beschrieben wird. Das Motiv des zürnenden Gottes allerdings, der im Blut der sterbenden Krieger wohnt, weckt höchstens Assoziationen an heidnisch-archaische Kriegsgottheiten.

Statt also wie Goldmann den „schwankenden Gebrauch des Wortes Gott“ bei Trakl psychologisch auf „eine mögliche Konfliktsituation in Beziehung auf die reale Figur des Vaters“⁴¹⁶ hin zu erklären, gilt es zu konstatieren: Wie bei der Bildgestalt des schwarzen Engels und des Engels überhaupt stellt Trakl durch das paradoxe Gottesbild in seiner

⁴¹² Textbeispiele, in denen unmittelbar oder indirekt von einem zürnenden Gott die Rede ist: 1) G.T., S.124. „An die Verstummen“, Z.8-9. 2) Ebd., S.128. „Winternacht“, Z.15-16. 3) Ebd., S.158. „Das Gewitter“, Z.31-34.

⁴¹³ G.T., S.167. „Grodek“ (2.Fassung), Z.5-11.

⁴¹⁴ Siehe Kapitel 3.10.2.3 Der sterbende oder verstorbene Krieger.

⁴¹⁵ Siehe Kapitel 4.2.2 Strukturvergleiche zwischen Trakls Verstorbenenphantasien und archaischen Jenseitsvorstellungen.

⁴¹⁶ Goldmann, S.66.

Todesmotivik zum einen die tradierten christlich-kirchlichen Vorstellungen auf den Kopf und knüpft zum anderen wieder recht adäquat an denselben an.

3.11.4 Die Christusgestalt und die Todesmotivik

Neben dem Gottesbild allgemein, das mit der Nennung des Wortes Gott jeweils verbunden ist, taucht in Trakls Werk allerdings zumeist nur angedeutet die Gestalt Christi auf.

Relativ unmittelbar findet sich das Bild Christi als Gekreuzigten im Kontext negativer Todesmotive in „Romanze zur Nacht“: „Der Mörder lächelt bleich im Wein, / Die Kranken Todesgrauen packt. / Die Nonne betet wund und nackt / Vor ihres Heilands Kreuzespein.“⁴¹⁷ Hier wie in anderen Gedichten des Frühwerks wie „Crucifixus“, „Die tote Kirche“ oder „Bitte“, die aufgrund ihrer ästhetischen Unausgereiftheit hier nicht ausführlich zitiert werden, wird Christus hier nicht als Auferstandener, als den Tod überwindender Gott, sondern ausschließlich als Gekreuzigter, als sterbender Gottmensch dargestellt. Dabei ist auffällig: „Die Nonne“, die vor dem Gekreuzigten „betet“, ist genauso „wund“ und „nackt“ wie er selbst. Und in „Crucifixus“ wird Christus nicht nur „bleicher Gott“⁴¹⁸ genannt, sondern auch „ihrer“ d. h. der Menschen „Erdenqualen Schicksalsspiegel“⁴¹⁹. Das Leiden und Sterben Christi entspricht dem Leiden und der Todesverfallenheit des Menschen, und das gemeinsame Leidens- und Todesschicksal stiftet somit eine düstere Einheit von Mensch und Gott. Im Zusammenhang mit dieser Apotheose des sterbenden Christus greift Trakl sogar verhältnismäßig direkt die kirchliche Rechtfertigungslehre auf, indem er am Schluß von „Bitte“ ausruft: „Gemordet Lamm, des Blut die Welt entschuldet.“⁴²⁰ Christus teilt also für Trakl in seinem Leiden und Sterben nicht nur das Todesschicksal der Menschen, er entschützt dadurch die Menschheit.

So verwendet Trakl das Bildmotiv des Kreuzes, um die Gestalt des gekreuzigten und sterbenden Christus silhouettenhaft anzudeuten. In „Sebastian im Traum“ z. B. heißt es: „Oder wenn er an der harten Hand des Vaters / Stille den finstern Kalvarienberg hinanstieg / Und in dämmernden Felsennischen / Die blaue Gestalt des Menschen durch seine Legende ging, / Aus der Wunde unter dem Herzen purpurn das Blut rann. / O, wie

⁴¹⁷ G.T., S.16. „Romanze zur Nacht“, Z.10-13.

⁴¹⁸ Ebd., S.245. „Crucifixus“, Z.4.

⁴¹⁹ Ebd., Z.3.

⁴²⁰ Ebd., S.334. „Bitte“ (2.Fassung), Z.9.

leise stand in dunkler Seele das Kreuz auf.“⁴²¹ Schon die Ortsbezeichnung „Kalvarienberg“, also Golgatha, vor allem aber das Motiv der ‚blutenden Wunde‘ „unter dem Herzen“, das an die Seitenwunde des Gekreuzigten erinnert, legen es nahe, das in der ‚Seele aufstehende‘ „Kreuz“ als Sinnbild dafür zu verstehen, daß in der autobiographisch gefärbten Hauptfigur des Gedichts der Glaube an Christus als den leidenden und sterbenden Gott erwacht.⁴²²

Ähnlich wie das Bildmotiv des Kreuzes gebraucht Trakl das Naturmotiv des Ölbaums, um die Gestalt Christi sich schemenhaft abzeichnen zulassen, indem die Assoziation an diejenige Passionsszene geweckt werden soll, in der Christus in seiner Todesangst im Ölgarten Gezemaneh betete. So entdeckt man in „Gesang einer gefangenen Amsel“ das Motiv des Ölbaums in folgendem Zusammenhang: „Dunkler Odem im grünen Gezweig. / Blaue Blümchen umschweben das Antlitz / Des Einsamen, den goldnen Schritt / Ersterbend unter dem Ölbaum.“⁴²³ Faßt man einerseits das Titelmotiv, die gefangene, aber singende Amsel, als Bild des Dichters, der in den Zwängen des irdischen Lebens gefangen ist, auf und versteht andererseits die um das „Antlitz des Einsamen“ ‚schwebenden‘ ‚blauen Blümchen‘ als Sinnbild der Transzendenznähe des Dichters, so ergibt sich folgende Deutung für den ‚goldenen Schritt‘ und den Ölbaum, unter dem dieser ‚erstirbt‘: Der goldene, die Farbe der Heiligkeit bei Trakl anzeigende Schritt steht für die Verklärtheit, die Transzendenznähe des Dichters, das Ersterben des goldenen Schritts unter dem Ölbaum für das Verlöschen dieser Verklärtheit im Angesicht einer Todesangst bzw. Todesnähe, die der Todesangst bzw. Todesnähe Christi im Ölgarten Gezemaneh gleicht. Dabei ist das Motiv des Ölbaums nicht nur negativ zu interpretieren, denn dem betenden Christus im Ölgarten erscheint ja schließlich ein tröstender Engel, sodaß die Textstelle auch in dem Sinne aufgefaßt werden kann: Der Dichter ist in imitatio christi dem Tod nah, lebt in der Allgegenwart des Todes, eine Todesnähe allerdings, die sich wiederum eben in imitatio christi in Transzendenznähe verwandeln kann.⁴²⁴

Insofern kann man Goldmann zustimmen, wenn er schreibt, daß „sobald Christus als eigenes, inneres Bild höheren Seins ... erkannt wird“, „Identifikationstendenzen“

⁴²¹ G.T., S.88. „Sebastian im Traum“, Z.29-34.

⁴²² Andere Textbeispiele, in denen das Kreuz als Hinweis auf den gekreuzigten Christus zu verstehen ist: 1) G.T., S.346. „Psalm“, Z.19-20. 2) Ebd., S.408. „Abendland“, Z.142-145.

⁴²³ G.T., S.135. „Gesang einer gefangenen Amsel“, Z.3-6.

⁴²⁴ Weitere Stellen, in denen das Motiv des Ölbaums auf den Christus der Passionsgeschichte hindeutet: 1) G.T., S.70. „Helian“, Z.39. 2) Ebd., S.98. „Verwandlung des Bösen“ (2.Fassung), Z.46-48.

„einsetzen“⁴²⁵, „Züge der Christusvorstellung ... auf die Gestalt des Dichters übergehen“⁴²⁶. Was Goldmann allerdings nicht beobachtet, ist das Phänomen, daß die „Christusidentifikation“⁴²⁷ nicht zuletzt durch die Beschwörung des gemeinsamen Todesschicksals vollzogen wird. Während man feststellen kann, daß im Hinblick auf das Gottesbild bei Trakl allgemein Todesverfallenheit aus Gottesferne und Gottesferne aus Todesverfallenheit folgt, stiftet Trakl, was die Gestalt Christi angeht, eine düstere Einheit des Menschen und insbesondere des Dichters mit Christus durch die Vergegenwärtigung des gemeinsamen Todesschicksals.

Strukturell ganz ähnlich wie Trakl die Entfremdung des modernen Menschen von der Natur durch die Beschwörung des gemeinsamen Todesschicksals von Mensch und Natur aufzuheben versucht, überwindet seine Lyrik ansatzweise die Entfremdung des modernen Menschen vom tradierten Gottesbild, indem Christus als Gott geschildert wird, der das Todesschicksal des Menschen miterleidet.

In der Darstellung Christi als leidender und sterbender Gottmensch bewegt sich Trakl noch im Rahmen christlich-kirchlicher Vorstellungen, insbesondere in der spezifisch protestantischen Tradition, sich auf Christus vor allem als den Gekreuzigten zu fixieren. In dem Gedicht „Im Dorf“ jedoch taucht ein Christusmotiv auf, in dem Trakl das Bild des sterbenden Christus in eine Ambivalenz steigert, die das theologische Christusverständnis z. T. sogar auf den Kopf stellt. Da steht nämlich ein ambivalentes Christusbild in folgendem Kontext: „Ein Hirt verwest auf einem alten Stein. / Der Saum des Walds schließt blaue Tiere ein, / Das sanfte Laub, das in die Stille fällt. // Der Bauern braune Stirnen. Lange tönt / Die Abendglocke; schön ist frommer Brauch, / Des Heilands schwarzes Haupt im Dornenstrauch, die kühle Stube, die der Tod versöhnt.“⁴²⁸

Das Bildmotiv des schwarzen Hauptes Christi im Dornenstrauch löst nun in doppeldeutiger Weise zunächst recht unterschiedliche Assoziationen aus: Im Zusammenhang mit der Aussage „schön ist frommer Brauch“, durch die die Frömmigkeit der Bauern positiv charakterisiert wird, und dem folgenden Motiv vom „versöhnenden“ „Tod“, hinter dem ein relativ positives Todesbild steht, kann man zunächst das schwarze Haupt des Heilands als Anspielung auf die Tradition, Christus (wie etwa bei Rembrandt) schwarzhaarig darzustellen, verstehen und den Dornenstrauch

⁴²⁵ Goldmann, S.81.

⁴²⁶ Ebd., S.75.

⁴²⁷ Ebd., S.81.

⁴²⁸ G.T., S.63. „Im Dorf“, Z.4-10.

als Variation des alttestamentalen Bildmotivs vom brennenden Dornenbusch als Erscheinungsort Gottes.

Vergegenwärtigt man sich nun aber, daß die Farbangaben bei Trakl zumeist nicht nur äußerlich aufzufassen sind, und verknüpft das Motiv vom schwarzen Haupt Christi im Dornenstrauch mit den vorhergehenden Vergänglichkeitsmotiven des ‚verwesenden‘ ‚Hirten‘ sowie des ‚fallenden Laubes‘ und führt man sich darüber hinaus noch die Kette immer drastischerer Todesbilder vor Augen, die das Gedicht im folgenden prägt (die ‚kahlen‘ „Apfelbäume“ mit ihren ‚schwarzen‘ ‚Früchten‘⁴²⁹, den „Pferdeschädel“ „am morschen Tor“⁴³⁰, den ‚verreckten‘ „Hund“⁴³¹, den ‚schwarzen Engel‘⁴³²), so entstehen andere Assoziationen: Die bei Trakl fast nur negative Todesfarbe schwarz weckt hier unwillkürlich die Assoziation, daß das Haupt Christi nicht nur wie in der Passionsgeschichte blutet, sondern schon der Verwesung, ja der Verrottung anheimgefallen ist. Analog dazu erinnert dann der Dornenstrauch an die Dornenkrone, an das Leiden Christi, oder sogar noch negativer: stellt ein Sinnbild harter, abgestorbener Natur dar, die somit dem Verwesungszustand des schwarzen Hauptes genau entspricht.

Möglicherweise sind nun beide Assoziationsrichtungen berechtigt, da eine Bildvorstellung in die andere übergehen soll, wobei die negative Variante des verwesenden Christus als Zielvorstellung zu favorisieren ist, da eben nicht von den schwarzen Locken des Heiland im Dornenbusch, sondern vom schwarzen Haupt des Heilands im Dornenstrauch die Rede ist, und darüber hinaus der negative Charakter der Todesmotive im Gesamtgedicht eine solche Gewichtung ohnehin nahelegt. Man kann insgesamt also festhalten: Christus wird hier zumindest andeutungsweise nicht nur als Leidender und Sterbender, sondern verdeckt als schon Verwesender geschildert. Wichtig dabei ist im übrigen, daß dies eben nicht geschieht, um an späterer Stelle des Gedichts Christus umso strahlender als Auferstandenen auftreten zulassen, vielmehr lautet die Schlußstrophe: „Drei Männer treten finster durch das Tor / Mit Sensen, die im Feld zerbrochen sind. / Durchs Fenster klirrt der rote Abendwind; / Ein schwarzer Engel tritt daraus hervor.“⁴³³ Statt Christus als Todesüberwinder erscheint hier also ein

⁴²⁹ Ebd., Z.18-19.

⁴³⁰ Ebd., Z.23.

⁴³¹ Ebd., S.64. „Im Dorf“, Z.36.

⁴³² Ebd., Z.39-40.

⁴³³ Ebd., Z.37-40.

schwarzer Engel, der - wie an anderer Stelle am Kontext schon gezeigt wurde⁴³⁴ - kein sanfter Todesbote, sondern die Personifikation eines nur negativen Todesbildes ist.

Wie bei den Motivgestalten der verwesenden oder verstorbenen Engeln deutet sich an dieser Stelle momenthaft eine morbide Religiosität an, in der ein allmächtiger Tod sogar über Gott triumphiert. Es bleibt hier jedoch nur bei einem Partikel einer solchen morbiden Religiosität, denn zu einem immer wieder aufgegriffenen Leitmotiv wie der leidende und sterbende Christus wird der verwesende Heiland keineswegs; und selbst dieser Einzelstelle haftet, wie erläutert, zunächst zumindest eine Doppeldeutigkeit an.

Trotzdem führt dieses Einzelmotiv vom verwesenden Christus dazu, auch andere Textstellen, in denen Christus zwar nicht als Verwesender, wohl aber als Sterbender geschildert wird, morbider zu verstehen. Wenn nämlich in „Crucifixus“ Christus als „bleicher“ ‚verendeter‘ „Gott“⁴³⁵ bezeichnet wird oder von dessen ‚todesnächtigem‘ „Dornenkapitol“ die Rede ist, das „bleiche Engel und Verlorene grüßen“⁴³⁶, und das eben ohne jeden Hinweis im Gesamtgedicht auf Christus den Auferstandenen, den Todesüberwinder, so stellt sich die Frage: Geht hier nicht auch schon die protestantisch gefärbte Schilderung Christi als eines vor allem leidenden und sterbenden Gottesmenschen ansatzweise in die Darstellung Christi über, die ihn als Gott beschreibt, über den der Tod letzten Endes triumphiert, und damit in eine geradezu antichristliche Bildvorstellung?⁴³⁷

Im relativen Gegensatz zu dieser Darstellung Christi als Leidender und Sterbender oder sogar Verwesender gibt es in Trakls Werk auch das Bild der Eucharistie und der Geburt Christi, wobei Folgendes auffällt: Diese angedeuteten Szenenbilder aus dem Leben Christi werden entweder in ihrem Kontext gar nicht mit Todesmotiven verbunden oder, wenn indirekt, sogar als Gegenbilder zu morbider Motivik gebraucht.

In diesem Sinne entdeckt man in „Abendland“ folgende eucharistische Szene: „Schon reift dem Menschen das Korn, / Die heilige Rebe. / Und in steinernem Zimmer, / Im kühlen, ist bereitet das Mahl. / Auch ist dem Guten / Das Herz versöhnt in grüner Stille / Und Kühle hoher Bäume. / Speise teilt er mit sanften Händen aus.“⁴³⁸ Bilder lebensvoller Natur, das reifende Korn, die Weinrebe, werden durch ihre Doppelung und

⁴³⁴ Siehe Kapitel 3.11.1 Der Tod als schwarzer Engel.

⁴³⁵ G.T., S.245. „Crucifixus“, Z.4-5.

⁴³⁶ Ebd., Z.12-13.

⁴³⁷ Vom Bildmotiv des verwesenden Christus in dem Gedicht „Im Dorf“ aus betrachtet, erscheinen auch folgendes Christusmotiv als ansatzweise morbid: G.T., S.256. „Die tote Kirche“, Z.5 u. Z.15-19.

⁴³⁸ G.T., S.405. „Abendland“ (2.Fassung), Z.74-81.

das Adjektiv ‚heilig‘ zu eucharistischen Symbolen, zu Sinnbildern der Gegenwart Christi in der irdischen Welt. Das Wort „Mahl“, das gemäß der eucharistischen Symbolik zuvor den Begriff Abendmahl assoziiert, und das Motiv des Austeilens der Speise veranschaulicht im weiteren, daß sich hier die Gestalt Christi abzeichnen soll, auch wenn der Name Christus nicht unmittelbar ausgesprochen wird. Dabei verstärkt das auffällige Fehlen morbider Motive in der ganzen Strophe, daß das Motiv des Abendmahls hier nicht - wie an anderer Stelle bei Trakl⁴³⁹ - auf den Kopf gestellt wird, sondern zumindest ansatzweise durchaus im christlichen Sinne die Bedeutung eines Erlösung und ewiges Leben spendenden Sakraments erhält, auch wenn die intensive Naturmotivik der gesamten Textstelle (die ‚grüne Stille‘, die „Kühle hoher Bäume“) den tradierten Bildzusammenhang ungewöhnlich erweitert.

Mit dieser verwesungsfreien Eucharistieszene strukturell z. T. korrespondierend findet sich in „Sebastian im Traum“ eine Textstelle, in der das Bild der Geburt Christi negativer Todesmotivik entgegengesetzt wird: „Frieden der Seele. Einsamer Winterabend, / Die dunklen Gestalten der Hirten am alten Weiher; / Kindlein in der Hütte von Stroh; o wie leise / Sank in schwarzem Fieber das Antlitz hin. / Heilige Nacht.“⁴⁴⁰ Während das Bild vom „Kindlein in der Hütte von Stroh“ und das Satzfragment „Heilige Nacht“ die Geburt Christi assoziiert und damit zumindest andeutungsweise Christus nicht als sterbenden Gott, sondern als neugeborenes, göttliches Kind darstellt, steht das „in schwarzem Fieber“ ‚hinsinkende‘ „Antlitz“ für ein leidvolles Sterben durch Krankheit, für die Todesverfallenheit des Menschen schlechthin.⁴⁴¹

Es läßt sich also konstatieren: Man stößt in Trakls Werk durchaus auf Textstellen, in denen sich Christus als todentrückte Gestalt abzeichnet, allerdings ohne daß sein Name fällt. Trotzdem ist nicht zu übersehen, daß Christus nirgends unmittelbar als Auferstandener, als Todesüberwinder oder gar als Herr des Himmelreichs und der Seligen erscheint. Bemerkenswert ist diese Tatsache insofern, als in Trakls Gedichten durchaus Figuren auftreten, die den Tod z. T. jedenfalls überwinden oder zumindest als verklarte Verstorbene sichtbar werden: Da „erscheint“ „die Schwester“ „als strahlender

⁴³⁹ Ebd., S.150 „Traum und Umnachtung“, Z.108-109.

⁴⁴⁰ Ebd., S.89. „Sebastian im Traum“, Z.24-28.

⁴⁴¹ Der Gegensatz ist eindeutig, denn wenn sich das „im schwarzen Fieber“ ‚hinsinkende‘ „Antlitz“ auf das „Kindlein“ beziehen würde, müßte es heißen: O wie leise / Sank in schwarzem Fieber das Antlitz des Kindes hin.

Jüngling“ „in Herbst und schwarzer Verwesung“⁴⁴², oder „es schwankt“ „unter goldenem Gezweig der Nacht und Sternen“ „der Schatten der Schwester durch den schweigenden Hain, zu grüßen die Geister der Helden“, da „tritt“ „der rosige Engel des morgens aus dem Grab der Liebenden“⁴⁴³, da stimmen die „Auferstandenen“ „Weihrauch“ „umströmt“ „süßen Gesang“⁴⁴⁴ an, oder da lassen die „mondenen Augen“ des ‘schon lange verstorbenen’ „Knaben Elis“ den „Dornenbusch“ „tönen“⁴⁴⁵, also tote, abgestorbene Natur sphärenharmonisch klingen. Auffällig dabei ist jedoch, daß - betrachtet man den jeweiligen Gesamtkontext der Gedichte - nur die Engel und die Auferstandenen als eindeutig todüberwindende Figuren in Erscheinung treten, während die Schwester durch den Hain „schwankt“ wie tödlich verletzt und die Stirne des Knaben Elis „blutet“, beide Gestalten somit als todesüberwindend wie dem Tod verfallen, verklärt wie zugleich als leidend, also transzendiert und zugleich morbide dargestellt werden.

Was die Christusfigur angeht, läßt sich zusammenfassen: Insgesamt verhält sich das Christusbild bei Trakl zur Todesmotivik ambivalent. Einerseits wird Christus vor allem als leidender, sterbender Gott angedeutet, andererseits kann sich Christus als göttliches Kind oder eucharistischer Priester auch als todentrückte Gestalt abzeichnen. Was die dominante Passionsmotivik von Trakls Christusbild angeht, so findet sich in ihr die typisch protestantische Fixierung auf Christus als den Gekreuzigten. Diese Fokussierung wird jedoch in Einzelfällen bis zum Motiv des dem Tod völlig verfallenen oder sogar schon verwesenden Christus gesteigert, was die christliche Zentralvorstellung von Christus als dem Todesüberwinder genau auf den Kopf stellt.

Angeichts dessen stellt sich die Frage: Ist die Beschwörung der Todesverfallenheit der irdischen Welt und die immer wieder angedeutete Gestalt Christi als eines leidenden und sterbenden Gottesmenschen tatsächlich in allen Fällen christlich? Oder bedient sich Trakls Apotheose des Todes z. T. nur des christlichen Zentralmythos vom Gekreuzigten als sterbenden Gott, um in letztlich antichristlicher Weise den allmächtigen Tod anstelle Gottes zu setzen?⁴⁴⁶

⁴⁴² G.T., S.113. „Ruh und Schweigen“, Z.11-12.

⁴⁴³ Ebd., S.394. „Passion“ (1.Fassung), Z.63-64.

⁴⁴⁴ Ebd., S.119. „Abendländisches Lied“, Z.22-23.

⁴⁴⁵ Ebd., S.84. „An den Knaben Elis“, Z.11-13.

⁴⁴⁶ Siehe Kapitel 4.1.3 Eine rezeptionshistorische und bewußtseinsgeschichtliche Analyse der religiösen Bildmotive in Trakls Todesdarstellung und in seinen Jenseitsphantasien.

Parallel dazu fordert auch die Tatsache, daß in Trakls Bilderwelt nicht der auferstandene Christus, sondern die Schwester, verklärte Verstorbene, Auferstandene oder Engel als den Tod zumindest teilweise überwindende Figuren auftreten, folgende Frage heraus: Mischt Trakl in seiner Todes- und Totenmotivik sekundäre Gestalten der christlichen Bildtradition wie die den Tod eindeutig überwindenden Engel und Auferstandenen mit einer Individual- oder sogar schon Privatmythologie, in der anstelle des auferstandenen Christus die Schwester und der Abgeschiedene Elis als gottähnliche Ersatzfiguren treten, und zwar als verklärte wie leidende Ersatzfiguren, die paradoxerweise den Tod überwinden und ihm zugleich verfallen sind?

3.11.5 Die verstorbene Schwester, der Abgeschiedene Elis und der sterbende Helian als Ersatzgötter

Um diese Frage zu beantworten, werden im folgenden mehrere Einzelstellen genauer betrachtet, in denen die Schwester als Verstorbene, der Abgeschiedene Elis und der sterbende, in die Unterwelt hinabsteigende Helian als den Tod überwindende und zugleich dem Tod verfallene, verklärte und dennoch leidende Ersatzgötter in Erscheinung treten.

Zunächst soll die Schwesterngestalt und die Todes- und Totenmotivik in Trakls letztem Gedicht „Grodek“ untersucht werden. Das Gedicht beginnt mit einer immer düsterer werdenden Beschwörung der Schrecken des Krieges, geschildert als Demonstrativbeispiel für die Todesverfallenheit der irdischen Welt überhaupt: Es ist zuerst von ‚tödlichen Waffen‘, dann von ‚sterbenden Kriegern‘ und ‚vergoßnem Blut‘⁴⁴⁷ die Rede, und schließlich gipfelt die Schilderung in dem hoffnungslosen Satz: „Alle Straßen münden in schwarze Verwesung.“⁴⁴⁸ Doch dann wendet sich die Stimmung, indem es heißt: „Unter goldnem Gezweig der Nacht und Sternen / Es schwankt der Schwester Schatten durch den schweigenden Hain / Zu grüßen die Geister der Helden, die blutenden Häupter.“⁴⁴⁹ Das kosmische Motiv der ‚Sterne‘ und des ‚Gezweigs der Nacht‘ in der Heiligkeit assoziierenden Farbe ‚golden‘ (womit wahrscheinlich auch wieder die Sterne gemeint sind), beides verklärt den ‚Schatten‘ der ‚Schwester‘, macht sie zu einer transzendierten Verstorbenen. Dementsprechend werden die verstorbenen

⁴⁴⁷ G.T., S.167. „Grodek“ (2.Fassung), Z.3-10.

⁴⁴⁸ Ebd., Z.11.

⁴⁴⁹ Ebd., Z.12-14.

Krieger, welche die kosmisch überhöhte Schwesterngestalt grüßt, auch nicht tote Soldaten genannt, sondern zu ‚Geistern der Helden‘ emporstilisiert. Die Verklärtheit der Schwester geht sozusagen auf die toten Krieger über. Zweifellos stellt sich hier im Hinblick auf die Christusgestalt bei Trakl die Frage: Warum läßt Trakl hier die kosmisch erklärte Schwester erscheinen und eben nicht einen auferstandenen Christus, der den verstorbenen Soldaten jenseitige Erlösung bringt? So hat denn auch Heidegger, auf diese Textpassage bezogen, im Hinblick auf christlich-kirchliche Trakldeutungen kritisch hinterfragt: „Warum ruft der Dichter hier ... nicht Gott an und Christus, wenn er ein so entschiedener Christ ist?“⁴⁵⁰ Heideggers Einwand muß man an dieser Stelle tatsächlich zustimmen: Die Tatsache, daß hier statt des auferstandenen Christus die autobiographisch ausgelöste Gestalt der Schwester als erklärte Verstorbene auftritt, spricht deutlich gegen Feileckers These, daß Trakls Todes- und Totenmotivik „genuin christlich“ sei⁴⁵¹, denn an entscheidender Stelle wird hier die kollektive christliche Mythologie durch eine künstlerische Individualmythologie oder sogar schon solipsistische Privatmythologie verdrängt. Diese Ersatzmythologie stiftet nicht die gleiche eindeutige Todesüberwindung wie sie im christlichen Glauben durch die Auferstehung Christi gegeben ist, denn man führe sich vor Augen: Der „Schwester Schatten“ schreitet oder schwebt nicht, sondern er „schwankt“ wie tödlich verletzt „durch den schweigenden Hain“. Überhaupt muß dabei beachtet werden, daß Trakl die Schwester hier durch das Bild des Schattens zu einer Verstorbenen macht, und allein diese Verknüpfung mit der homerischen Vorstellung von den Toten als unglücklichen Schattenexistenzen dunkelt die in der Zeile zuvor vollzogene kosmische Verklärung der Schwesternfigur deutlich ein. Analog dazu werden auch die von ihr ‚gegrüßten‘ „Geister der Helden“ gleich auf diese erste heroisierende Benennung folgend als ‚blutende Häupter‘ bezeichnet, als Verstorbene also, die immer noch leiden, ja vielleicht sogar weitersterben, obwohl sie eigentlich schon tot sind. Die kosmische Verklärtheit und Aura der Todesüberwindung, die der Schwesterngestalt hier zukommt und die sie indirekt auch auf die toten Krieger überträgt, ist also sehr relativ, ja sogar paradox: Einerseits wird also die Schwester als Verstorbene kosmisch überhöht, die toten Soldaten werden heroisch emporstilisiert, andererseits erscheinen beide wiederum als leidend, ja wie von neuem sterbend, obwohl sie schon tot sind.

⁴⁵⁰ Martin Heidegger: Unterwegs zur Sprache. Pfullingen 1959. S.76.

⁴⁵¹ Feilecker, S.138.

Parallel zur Schwesternfigur in „Grodek“ erhält noch eine andere als verstorben oder sterbend geschilderte Gestalt bei Trakl Züge einer individualmythologischen Ersatzgottheit: der Knabe Elis. In „Elis“ stößt man nämlich in der dritten und vierten Strophe des ersten Teils des Gesamtgedichtes auf folgende biblisch-antikische Bilderkette mythologisch transzendierender sowie kosmischer Motive: „Du <gemeint ist Elis> geht mit weichen Schritten in die Nacht, / Die voll purpurner Trauben hängt / Und regst die Arme schöner im Blau. // Ein Dornenbusch tönt, / Wo deine mondenen Augen sind. / O! wie lange bist Elis du verstorben.“⁴⁵² Zunächst gewinnt die Elisgestalt schon durch ihre Verbindung mit dem eucharistischen bzw. dionysischen Traubenmotiv und der Transzendenzfarbe Blau eine verklarte Aura. Im weiteren erinnert das biblisch-kosmische Motiv, daß „ein Dornenbusch tönt“, „wo“ Elis’ „mondene Augen sind“, wie Hans Esselborn zutreffend feststellt, „an den Auftrag Gottes an Mose“⁴⁵³. Dort, wo früher Jahwe Moses erschien, erscheint nun der kosmisch verklarte Verstorbene Elis und läßt den Dornenbusch nicht brennen, sondern noch mehr: sphärenharmonisch tönen. Somit wird Elis indirekt zu einer Art Gottesersatz emporstilisiert. Im Rückbezug auf das eucharistische Bildmotiv der Trauben schwingt darüber hinaus auch in dem Motiv des Dornenbusches zumindest als Assoziation - wie auch Esselborn beobachtet⁴⁵⁴ - die Dornenkrone Christi, also die Passion Jesu mit. Doch statt eine Dornenkrone zu tragen und somit eindeutig die imitatio christi anzutreten, läßt Elis den Dornenbusch sphärenharmonisch ertönen und verklart somit das Symbol des Leidens und Sterbens Christi kosmisch, Leid und Tod wird hier also ähnlich überwunden wie in der biblischen Mythologie, wo Christus nach Kreuzigung und Tod aufersteht. Auffallenderweise wird Elis aber trotzdem eben nicht als Nachfolger und somit als Stellvertreterfigur Christi geschildert und insofern vielmehr durch diese verdeckten assoziativen Parallelen zu einem Christusersatz stilisiert.

Dieser angedeuteten Gottähnlichkeit des verstorbenen Knaben Elis entsprechend wird im zweiten Abschnitt des Gesamtgedichts die irdische Welt, in der Elis erscheint, als paradiesisch verklart beschrieben: „Unter alten Eichen / Erscheinst du, Elis, ein Ruhender mit runden Augen. // Ihre Bläue spiegelt den Schlummer der Liebenden. / An deinem Mund / Verstummen ihre rosigen Seufzer. / Am Abend zog der Fischer die

⁴⁵² G.T., S.373. „Elis“ (2.Fassung), Z.9-14.

⁴⁵³ Hans Esselborn: Trakls Knabenmythos. In: Gedichte und Interpretationen, Band 5, Vom Naturalismus zur Jahrhundertwende, hrsg. v. Harald Hartung. Stuttgart 1984. S.177.

⁴⁵⁴ Ebd.

schweren Netze ein. / Ein guter Hirt / Führt seine Herde am Waldsaum hin. / O! wie gerecht sind, Elis, alle deine Tage.“⁴⁵⁵ Diese Reihung idyllisch-paradiesischer Bilder gipfelt nun in - assoziativ zumindest - christologischen Motiven, indem es heißt: „Ein heiterer Sinn / Wohnt in der Winzer dunklem Gesang, / Der blauen Stille des Ölbaums. / Bereitet fanden im Haus die Hungernden Brot und Wein.“⁴⁵⁶ Dadurch, daß sich das irdische Dasein, welches durch die Epiphanie des Knaben Elis verklärt wird, in der „blauen Stille des Ölbaums“, die auf die himmlische Erlösung Christi von der Todesangst im Ölgarten Gezemaneh anspielt, und vor allem in den eucharistischen Symbolen von „Brot und Wein“ vollendet, nähert Trakl die Figur Elis indirekt der Gestalt Christi an. Da dieser zweite Abschnitt des Gesamtgedichts jedoch mit den Worten „Brot und Wein“ endet, und eben nicht abschließend oder zumindest dann im folgenden dritten Teil des Elisgedichts der Name Christi direkt fällt, geschweige denn Christus unmittelbar als Gestalt erscheint, so liegt es nahe, den verklärten Verstorbenen Elis weniger als personales Abbild Christi, sondern vielmehr wiederum als Christusersatz zu verstehen. Dementsprechend beherrschen statt direkter Christusmotive düstere Bilder des Todesschlafes, des Leidens, des Verfalles und schließlich der Gottesferne diesen dritten Abschnitt des Elisgedichts: Erst „sinkt“ Elis’ „Haupt“ „am Abend“ „ins schwarze Kissen“⁴⁵⁷, in ein Kissen also getaucht in die bei Trakl nur negative Todesfarbe Schwarz, was diesem abendlichen Einschlafen des Knaben Elis indirekt den Charakter eines Entschlafens in den Tod verleiht; dann „blutet“ „ein blaues Wild“ „im Dornengestrüpp“⁴⁵⁸, ein unschuldiges Tier in der Transzendenzfarbe Blau, vielleicht eine Personifikation von Elis, stirbt einen qualvollen Tod; im weiteren „fallen“ „blaue Früchte“ von einem „braunen Baum“⁴⁵⁹, die Todesverfallenheit der vegetabilen Natur wird also beschworen; schließlich endet das Gedicht mit folgendem kaum mehr zu steigernden Bild der Gottesferne: „Immer tönt / An schwarzen Mauern Gottes eisiger Odem.“⁴⁶⁰ Zwischen Gott und den Menschen liegt eine Mauer in der nur negativen Todesfarbe Schwarz; die Todesverfallenheit der irdischen Welt trennt, ja entfremdet Gott und Mensch, dementsprechend erlebt der Mensch „Gottes ... Odem“ als „eisig“. Die Nähe Gottes, die nur hinter der Trennungsmauer der Todesverfallenheit der

⁴⁵⁵ G.T., S.374. „Elis“ (2.Fassung), Z.24-32.

⁴⁵⁶ Ebd., Z.33-36.

⁴⁵⁷ Ebd., Z.38-40.

⁴⁵⁸ Ebd., Z.41-42.

⁴⁵⁹ Ebd., Z.43-44.

⁴⁶⁰ Ebd., S.375. „Elis“ (2.Fassung), Z.51-52.

irdischen Welt wirkt, wird vom Menschen somit nicht mehr als inspirierend oder gar erlösend, sondern im Gegenteil als eisiger Wind, als lebensfeindliche, womöglich todbringende Kälte empfunden. In dieses Vakuum der Gottesferne, wie sie im Schlußbild des Elisgedichts unmittelbar zum Ausdruck kommt, tritt also die individualmythologische Gestalt des Abgeschiedenen Elis als Ersatzgottheit, die auf der einen Seite zumindest die irdische Welt zu verklären vermag. Doch wie bei der kosmisch überhöhten Figur der verstorbenen Schwester in „Grodek“, muß auch die Verklärtheit des Knaben Elis als äußerst relativ, ja als paradox bezeichnet werden. So heißt es im ersten Abschnitt des Gesamtgedichts vom Knaben Elis: „wenn deine Stirne leise blutet“⁴⁶¹, was allem Anschein nach - wie schon Esselborn bemerkte⁴⁶² - an den antiken Mythos vom Knaben Hyacinthos erinnern soll, der von Apollo eben tödlich an der Stirne verwundet wird. (Dafür, daß diese Assoziation von Trakl tatsächlich beabsichtigt ist, spricht der Vergleich des Knaben Elis mit einer Hyazinthe acht Zeilen später: „Dein Leib ist eine Hyazinthe.“⁴⁶³) Analog dazu „sinkt“, wie schon zitiert, im dritten Abschnitt des Gesamtgedichts Elis „Haupt“ „ins schwarze Kissen“⁴⁶⁴ wie in einen Todesschlaf und wird im Folgenden eine verdeckte Identität Elis mit einem „blauen“ ‚verblutenden‘ „Wild“⁴⁶⁵ angedeutet. Insgesamt gesehen zeichnet sich also Folgendes ab: Der verstorbene Knabe Elis wird zwar einerseits als verklärt und erklärend dargestellt, andererseits aber trotzdem als leidend beschrieben, ja sogar als von neuem sterbend, obwohl er doch eigentlich schon tot ist. Im Vergleich zur eindeutigen Todesüberwindung, die der auferstandene Christus in der christlichen Mythologie vermittelt, stellt die individualmythologische Figur des verstorbenen Knaben Elis die paradoxe Personifikation einer z. T. verklärten, den Tod überwindenden sowie zugleich dem Tod verfallenen, morbiden Transzendenz dar. Insofern kann man Esselborn nur sehr bedingt zustimmen, wenn er Trakls „privaten Mythos“ vom Knaben Elis mit „der christlichen Aufhebung des Todes durch die Auferstehung“⁴⁶⁶ in direkte Verbindung bringt, oder die Elisgestalt als „Bild eines ... metaphysisch geborgenen Sterbens“⁴⁶⁷ bezeichnet. Vielmehr gilt es zu konstatieren: Der paradoxe Individualmythos vom verklärten und dennoch leidenden, ja sogar sterbenden

⁴⁶¹ Ebd., S.373. „Elis“ (2.Fassung), Z.6.

⁴⁶² Esselborn: Trakls Knabenmythos, S.178.

⁴⁶³ G.T., S.373. „Elis“ (2.Fassung), Z.15.

⁴⁶⁴ Ebd., S.374. „Elis“ (2.Fassung), Z.40.

⁴⁶⁵ Ebd., Z.41-42.

⁴⁶⁶ Esselborn: Trakls Knabenmythos, S.178.

⁴⁶⁷ Ebd.

Abgeschiedenen Elis stellt die eindeutige Christlichkeit von Trakls Todesdarstellung und seiner Jenseitsphantasien, wie sie von Feilecker und Adam behauptet wird, deutlich in Frage, denn Elis ist offensichtlich kein menschliches Abbild des auferstandenen Christus, sondern wenn überhaupt ein z. T. morbider Ersatz desselben.

Eine weitere individualmythologische Figur der Traklschen Bilderwelt ist Helian, in dessen Name sich eine mittelalterliche Bezeichnung für Christus, nämlich Heliand, neuhochdeutsch Heiland⁴⁶⁸ mit dem antiken Sonnengott Helios verbindet. Über diesen Helian heißt es nun in dem sogenannten „Gedichtkomplex“ (I): „Wo vordem ein Baum war, ein blaues Wild im Busch / Öffnen sich zu sterben die weichen Augen / Helians. // Wo an Mauern die Schatten der Ahnen stehen, / Vordem ein einsamer Baum war, ein blaues Wild im Busch / Steigt der weiße Mensch auf goldenen Stiegen, / Helian ins seufzende Dunkel hinab.“⁴⁶⁹ Das Motiv der „goldenen“, also in die Farbe der Heiligkeit bei Trakl getauchten „Stiegen“, die Helian ‚hinabsteigt‘, und der Bezeichnung Helians als ‚weißen Menschen‘, als eines Menschen charakterisiert durch die Farbe Weiß, die im Kontext mit den „goldenen Stiegen“ als Traklsche Reinheits- und Transzendenzfarbe zu verstehen ist, beides verklärt die Gestalt Helians entsprechend seiner christlichen bzw. göttermithologischen Namenssymbolik. Das Bild des ‚seufzenden Dunkels‘ hingegen, das gemeinsam mit dem Motiv von den „Schatten der Ahnen“, eine Unterwelt unglücklicher Verstorbener andeutet, und überhaupt der Umstand, daß Helians Sterben hier als Hinabsteigen und eben nicht als Hinansteigen gen Himmel geschildert wird, dunkeln die Verklärtheit der Helianfigur wieder stark ein. Ähnlich paradox wie bei dem verklärten und doch leidenden, ja sterbenden Abgeschiedenen Elis und dem kosmisch verklärten und doch wie tödlich verletzten Totenschatten der Schwester wird Helians Sterben, sein Übergang ins Jenseits zugleich als Verklärungsvorgang wie als Abstieg in eine düstere Unterwelt beschrieben. Da nun dieser ambivalenten Katabasis im Verlauf des sogenannten Gedichtkomplexes keine Auferstehung Helians folgt, verhält sich die Helianfigur auch trotz ihrer Namenssymbolik doppeldeutig zur Christusgestalt: In ihrer verklärten Reinheit und der dementsprechenden Tatsache, daß das Sterben Helians einerseits als Verklärungsprozeß geschildert wird, entspricht sie dieser, in ihrer Verfallenheit einer düsteren Unterwelt gegenüber gleicht sie jedoch dem auferstandenen, die Verdammten aus der Hölle

⁴⁶⁸ Siehe Lexikon des Mittelalters. Hrsg. v. Robert Henri Bautier. 9 Bände. München 1980-1998. Band IV. München 1989. S.2119.

⁴⁶⁹ G.T., S.423. Gedichtkomplex (I), Z.53-58.

befreienden Christus gerade nicht. Als vollständiges menschliches Abbild Christi läßt sich Helian also trotz seines Namens nicht verstehen, wenn überhaupt als ein sehr partielles. Hinzu tritt, daß diese halb verklärte, halb morbide Heliangestalt in dem sogenannten Gedichtkomplex nach einer ganzen Bilderkette nur negativer Todesmotive auftaucht, also dort, wo es nahegelegen hätte, daß Trakl, wenn er denn ein so entschiedener Christ gewesen wäre, wie Feilecker, Adam und Lachmann behaupten, Helian als eindeutig christusähnlich verklärten Menschen oder am besten den auferstandenen Christus selber hätte auftreten lassen müssen.

Auch die Genese der eben besprochenen Textstelle nährt entsprechende Zweifel. Trakl ändert nämlich in einem Arbeitsvorgang - d. h. auf Textstufe 2 (H) - dreimal das Adjektiv vor dem Motivwort „Dunkel“. Erst schreibt er: „Steigt der weiße Mensch auf goldenen Stiegen, / Helian ins seufzende Dunkel hinab“⁴⁷⁰, dann verbessert er zu „schweigende Dunkel“⁴⁷¹, daraufhin korrigiert er noch einmal in „tiefe Dunkel“⁴⁷². Schließlich kehrt er zu „seufzende Dunkel“⁴⁷³ zurück. Auffällig daran ist nun, daß Trakl nur eher negative Adjektive ausprobiert, wie ‚seufzend‘, ‚schweigend‘, ‚tief‘ und sogar schließlich zu dem Eigenschaftswort ‚seufzend‘ zurückkehrt, das man als das tendenziell negativste charakterisieren kann, da es zusammen mit dem Verstorbenenmotiv von den „Schatten der Ahnen“⁴⁷⁴ ein Totenreich unglücklicher Abgeschiedener assoziiert. In Anbetracht dessen zeichnet sich Trakls Intention ab, die Heliangestalt negativierend einzudunkeln, sodaß insgesamt eine ambivalente Figur entsteht. Folge davon ist dann wiederum eben, daß diese ambivalente Heliangestalt nicht als eindeutige Präfiguration Christi interpretiert werden darf. Insofern läßt auch diese individualmythologische Figur des sterbenden Helian, wie eben der verstorbene Knabe Elis und der Totenschatten der Schwester, die klare Christlichkeit von Trakls Todes- und Totenmotivik fraglich werden.

Darüber hinaus stellt sich angesichts des paradoxen Phänomens, daß die Schwester als Totenschatten, der Verstorbene Elis sowie der die Schwelle zum Jenseits übertretende Helian als verklärte wie leidende, den Tod Überwindende wie dem Tod oder dem Hades Verfallene geschildert werden, folgende Frage: Manifestiert sich in diesen individual- bzw. privatmythologischen Totenphantasien Trakls nicht z. T. zumindest wie im Motiv

⁴⁷⁰ I.A.2., S.229. „Jene singen den Untergang“, Textstufe 2 H, Z.15-16.

⁴⁷¹ Ebd.

⁴⁷² Ebd.

⁴⁷³ Ebd.

⁴⁷⁴ Ebd., Z.13.

des verwesenden Engels, des verrottenden Mönches oder des verfaulenden Hauptes Christi eine morbide Religiosität, in der die Allmacht des Todes anstelle der Transzendenz tritt, so daß selbst die eigentlich verklärten Verstorbenen in ihrer jenseitigen Existenz weiterleiden, ja von neuem sterben müssen? Und sind diese teilweise morbiden Jenseitsphantasien nicht sogar ansatzweise geradezu antichristlich, denn schließlich werden nach christlich-kirchlicher Vorstellung ja die erlösten Seelen schließlich zu engelgleichen, unsterblichen und glückseligen Geistwesen?⁴⁷⁵

3.11.6 Zum Verhältnis christlicher und antiker Bildlichkeit in Trakls Toten- und Todesmotivik

Auffällig ist wie sich in den individualmythologischen Gestalten des verstorbenen Elis und des sterbenden Helian christlich-biblische und antik-mythologische Motive überschichten: So weckt der Name Elis, neben seinem Hauptbezug auf die Elisgestalt bei Hofmannsthal und E.T.A. Hoffmann, - wie schon Esselborn feststellte⁴⁷⁶ - die Assoziation an die arkadische Landschaft der antiken Mythologie mit Namen Elis wie sie bei Hölderlin auftaucht⁴⁷⁷ oder an die sogenannten elysinischen Felder des altgriechischen Jenseitsglaubens, auf denen schuldlos Verstorbene ein seliges Weiterleben erwartet. Dieser antiken Namenssymbolik entsprechend blutet ja auch der Knabe Elis wie der Jüngling Hyacinthos in den Apollo-Mythen an der Stirne und wird mit einer Hyazinthe verglichen, was an das Sagenmotiv erinnert, wie Apollo aus dem Blut des toten Hyacinthos blaue Blumen, eben Hyazinthen, erblühen läßt. Andererseits lassen Elis mondene Augen das biblische Bildmotiv des Dornenbusches tönen, tauchen im Umkreis von Elis' Epiphanie die eucharistischen Symbole von Brot und Wein auf und „trinken“ „blaue Tauben“ den „goldenen Schweiß“, der von „Elis kristallener Stirne rinnt“⁴⁷⁸, blaue Tauben, also das Sinnbild des heiligen Geistes in der Traklschen Transzendenzfarbe Blau. Analog zu dieser christlich-antiken Mehrdimensionalität überblendet die Namensbildung Helian - wie schon erläutert - die Gestalt Christi mit dem antiken Sonnengott Helios. Und damit korrespondierend

⁴⁷⁵ Siehe Kapitel 4.1.3 Eine rezeptionshistorische und bewußtseinsgeschichtliche Analyse der religiösen Bildmotive in Trakls Todesdarstellung und in seinen Jenseitsphantasien.

⁴⁷⁶ Esselborn: Trakls Knabenmythos, S.182.

⁴⁷⁷ Auch die Innsbrucker Ausgabe verweist auf die mythische Landschaft Elis: „Elis: männlicher (Vor)Name; vgl. die Landschaft Elis. (Hölderlin, Der Einzige, S.343).“ (I.A.2, S.445. „Elis“, Textstufe 1 T, Einzelstellenerläuterung zu Z.0).

⁴⁷⁸ G.T., S.375. „Elis“ (2.Fassung), Z.48-50.

erinnert das ‚Hinabsteigen‘ des ‚weißen Menschen‘ ‚Helian‘ „auf goldenen Stiegen“ „ins seufzende Dunkel“⁴⁷⁹ zugleich an die Katabasis antiker Helden wie Odysseus ins homerische Schattenreich sowie an die Höllenfahrt Christi, wobei hier allerdings die folgende Auferstehung fehlt.

Was nun das Verhältnis von christlicher Bildlichkeit und antiker Mythologie in den eben zitierten Stellen angeht, läßt sich beobachtend feststellen: Es gibt hier keine eindeutige Priorität der beiden Motivtraditionen vor der jeweils anderen. Insofern ist auch im Verlauf der beiden Gedichte und der Schilderung der Gestalten Elis und Helian kein klares wertendes Nacheinander von Antike und Christentum in dem Sinne zu erkennen, daß sich etwa die nur vorbereitende heidnische Sagenwelt in den sie erfüllenden, überhöhenden Bildern des christlichen Glaubens fortsetzt oder daß umgekehrt auf ein inzwischen verfallenes Christentum nun eine Wiedererweckung der antiken Mythologie folgt. Stattdessen findet sich vielmehr eine Entdualisierung von christlicher Bildtradition und antiker heidnischer Mythologie: Christliches und Antikes gehen ambivalent ineinander über.

Da es hier also keine klare, wertende Vor- und Nachordnung von vorbereitender Antike und dieselbe überhöhendes Christentum gibt, ist es fraglich, inwieweit dieser Mythologienüberschichtung eine Vorstellung Trakls zugrunde liegt, die Ähnlichkeit mit positiven theologischen Interpretationen griechischer Mythen⁴⁸⁰ besitzt. Eine antichristliche, neuheidnische Haltung indessen zeigt sich in dieser Mythenüberblendung selbstverständlich ebensowenig, da die antiken und christlichen Motive dadurch zu idealisierten Figuren verbunden und eben nicht gegeneinander gesetzt werden. Auch eine dritte auf den ersten Blick denkbare Interpretationsmöglichkeit, daß Trakl nämlich durch seine Vermischung der christlichen Bildtradition mit antiken Sagenmotiven die christliche Vorstellungswelt indirekt zu einer Mythologie unter anderen herabsetzten will, wird den Textstellen nicht gerecht, da bei Trakl offenbar kein aufklärerisch-kritisches Mythosverständnis vorliegt, d. h. Mythen als vorvernünftige, bewußtseinsgeschichtlich völlig überkommene Göttersagen archaischer Kulturen, deren man sich als Künstler allerdings teilweise bedienen kann. Vielmehr liegt es nahe - auch wenn hinter Trakls Mythenverwendung sicherlich kein philosophischer Mythosbegriff steht - ein positives, ja metaphysisches

⁴⁷⁹ Ebd., S.423. Gedichtkomplex (I), Z.55-58.

⁴⁸⁰ Man denke z. B. an Hugo Rahners theologische Interpretation griechischer Mythologie. (Hugo Rahner: Griechische Mythen in christlicher Deutung. Zürich 1957).

Mythosverständnis als Grundhaltung Trakls anzunehmen, da Trakl ja aus der christlichen Motivtradition wie der antiken Mythologie Bildmaterial für seine eigene transzendierende Todes- und Totenmotivik schöpft, worin sich unmißverständlich eine deutliche Wertschätzung beider Motivtraditionen als religiöser Bildsysteme zeigt.

Trotz dieser positiven Grundeinstellung Trakls ist unverkennbar, daß Trakl sich mit keiner der beiden Bildtraditionen unmittelbar identifiziert, was daran erkennbar wird, wie Trakl christliche oder antike Motive nie direkt zitiert, sondern immer abwandelt: So tönt der Dornenbusch durch Elis mondene Augen, er brennt aber keineswegs wie in der Bibel und schon gar nicht erscheint Gott darin. Ebenso wenig schwebt die weiße Taube des heiligen Geistes auf Elis herab, sondern blaue Tauben trinken den goldenen Schweiß, der von Elis Stirne rinnt. Und auch der sterbende Helian steigt zwar wie Christus zur Unterwelt hinab, eine folgende Auferstehung Helians sucht man aber im folgenden Gedichtverlauf vergebens. Strukturell parallel dazu werden auch die antiken Mythen nur partiell aufgegriffen: Zwar blutet Elis' Stirne wie die des sterbenden Hyacinthos und wird sein Leib sogar mit einer Hyazinthe verglichen, doch unmittelbar davon, daß, genau wie in der antiken Sage, aus Elis Blut blaue Blumen sprießen oder eine Apollo ähnliche Gestalt ihn an der Stirne verletzte und ihn schließlich in eine Hyazinthe verwandelte, davon ist nirgends die Rede; ein direktes Zitat des antiken Mythos findet also nicht statt. Analog dazu erinnert Helians Name zwar an den antiken Sonnengott Helios, ein mit Helian verbundenes, kosmisches Sonnenmotiv entdeckt man aber in sogenannten Gedichtkomplex an keiner Stelle, vielmehr steigt Helian eher wie Odysseus in ein homerisches Schattenreich hinab, was mit den Mythen um Helios überhaupt nichts zu tun hat.

Man kann also zusammenfassen: Die Art und Weise, wie Trakl christliche und antike Bildlichkeit in seinen individualmythologischen Figuren Elis und Helian überschichtet und abwandelt, weist daraufhin, daß Trakls Todes- und Totenmotivik wohl kaum als eindeutig christlich, noch weniger allerdings als neoantik-neuheidnisch bezeichnet werden darf.

Neben den antiken Mythen, die mit christlichen Motiven überschichtet sind oder solchen vorangehen, finden sich in Trakls Todes- und Totenmotivik vereinzelt davon völlig unabhängige Teilzitate antiker Sagen. So prägt die erste Strophe von „Die drei Teiche in Hellbrunn“ das Motiv der Leier des Orpheus ohne jede Anspielung auf die Gestalt Christi, wobei das antike Musikmotiv dabei das Auftreten Verstorbener in der zweiten Strophe wie folgt vorbereitet: „... In wilden Schauern / Des Nachtwinds silbern

tönt die Leier / Des Orpheus fort im dunklen Weiher / Hinsterbend an ergrünt
Mauern. // Ferne leuchten Schloß und Hügel. / Stimmen von Frauen, die längst
verstarben / Weben zärtlich und dunkelfarben / Über dem weißen nymphischen Spiegel.
/ Klagen ihr vergänglich Geschicke.“⁴⁸¹

Man kann sich nun fragen, warum Trakl gerade hier auf den Orpheusmythos zurückgreift: Zunächst einmal wohl deshalb, weil Orpheus im antiken Mythos durch das Spiel seiner Leier ins Reich der Verstorbenen vordringt, bis er dort seiner Frau Eurydice begegnet. Dem entfernt entsprechend führt auch hier das Mythologem der orphischen Leier zu dem akustischen Totenmotiv von den „Stimmen“ der „Frauen, die längst verstarben“. Der Orpheusmythos wird hier also verwendet, um die jenseitige Dimension der Todesthematik zu öffnen.

Ein zweiter wesentlicher Grund, warum Trakl an dieser Stelle den Orpheusmythos zitiert, ist eben die große Bedeutung der Musik in dieser antiken Sage von Tod und Jenseits. In diesem Sinne schildert Trakl die Leier des Orpheus in einer solchen Weise, daß sie die beiden Grundfunktionen der musikalischen Motive im Bezug auf Trakls Todes- und Totenthematik⁴⁸² erfüllt: Indem die „Leier“ „silbern“ „tönt“, wobei silbern hier zumindest primär als lichte Reinheitsfarbe und somit indirekte Transzendenzfarbe zu verstehen ist, hellt sie die düsteren Stimmungsbilder von „den schwarzen Mauern des Abends“⁴⁸³, den „wilden Schauern des Nachtwinds“, dem „dunklen Weiher“ auf, und bereitet so das Auftreten der Verstorbenen in der zweiten Strophe die Öffnung in die jenseitige Dimension vor und läßt somit das Transzendieren des Todesthemas beginnen. Andererseits wird das Tönen der orphischen Leier „hinsterbend“ genannt, wodurch die düstere Atmosphäre wieder bestärkt und indirekt sogar zu einer negativen Todesatmosphäre gemacht wird, in der die Todesverfallenheit sogar die Musik ergreift. Dementsprechend bekommt insgesamt gesehen die Farbe Silbern hier auch wieder eine ambivalente Nuance, wird sekundär allerdings zu einer kühlen, erkaltenden Todesfarbe. Parallel zur doppelten Verwendung des Leiermotivs - Musik zur Inszenierung einer düsteren Todesatmosphäre, Musik zur Transzendierung des Todes ins Jenseitige - heißt es dann auch von den „Stimmen“ der „Frauen, die längst verstarben“, einerseits in einem verklärten Ton, daß sie „zärtlich“ „weben“ und zwar „über dem weißen

⁴⁸¹ G.T., S.178. „Die drei Teiche in Hellbrunn“ (2.Fassung), Z.6-14.

⁴⁸² Siehe Kapitel 2.7 Die Strukturanalogien von Trakls Gedichten zur Musik und deren Konsequenzen für die Todes- und Totenmotive.

⁴⁸³ G.T., S.178. „Drei Teiche in Hellbrunn“ (2.Fassung), Z.2.

nymphischen Spiegel“, also über einem mythologisierten Naturmotiv in der Traklschen Reinheitsfarbe Weiß, andererseits wird das Thema ihres Gesanges folgendermaßen charakterisiert: „Klagen ihr vergänglich Geschicke ...“. Wie stark im übrigen Trakl hier speziell das Musikmotiv der Orpheussage aufgreift, zeigt sich zudem daran, daß hier nicht von Orpheus als Figur, sondern ausschließlich von seiner silbernen Leier die Rede ist, die gleichsam wie von selber tönt, was von Ferne an eine Schlußversion des Orpheusmythos erinnert, wo die Leier des Orpheus nach dessen Tod ins Meer geworfen und schließlich von Sappho am Strand von Lesbos gefunden wird. Da Trakl seine Gedichte formalästhetisch stark musikalisiert⁴⁸⁴ und zudem seine Gedichte das Motiv der jenseitig weiterexistierenden Verstorbenen intensiv thematisieren, liegt es darüber hinaus nahe, die Leier des Orpheus hier indirekt auch als Bild für Trakls eigene musikalisierte, die Sphäre der Verstorbenen beschwörende Lyrik aufzufassen.

Ein weiteres Element der Orpheussage, das Trakl möglicherweise anzog, ist der tragische Ausgang der Sage, der dem tragischen Fluidum der Traklschen Todes- und Totenmotivik mit ihren sterbenden Kindern, verblutenden Rehen und unschuldig leidenden Verstorbenen entgegenkommt. In diesem Sinne korrespondiert auch die Tatsache, daß Orpheus, nachdem es ihm zunächst gelang, ins Jenseits vorzudringen, Eurydice schließlich doch in der Unterwelt zurücklassen muß, eine Überwindung des Todes also nur sehr eingeschränkt stattfindet, an die zumeist nur partielle Todesüberwindung in Trakls Bilderwelt, d. h. an die verklärten und doch dem Tod verfallenen Verstorbenenfiguren in seinen Gedichten. Nicht umsonst folgt hier ja auch auf das Teilzitat der Orpheussage das transzendierte und zugleich tragische Motiv der z. T. wie verklärten, „über dem weißen nymphischen Spiegel“ „zärtlich“ ‚webenden‘ und dennoch „ihr vergänglich Geschicke“ ‚beklagenden‘, also immer noch leidenden weiblichen Verstorbenen.

Auffallend ist darüber hinaus, daß hier wiederum - ähnlich wie bei der Überschichtung christlicher und antiker Bilder in den Figuren Elis und Helian - kein direktes Zitat des antiken Mythos gegeben wird: Nicht Orpheus spielt die Leier, sondern die Leier tönt wie von alleine, nicht Eurydice erscheint, sondern die Stimmen längst verstorbener Frauen erklingen, und nicht einmal dabei öffnet sich die Unterwelt, sondern die Stimmen der toten Frauen weben hier in der irdischen Welt über höchst diesseitigen

⁴⁸⁴ Siehe Kapitel 2.7 Die Strukturanalogien von Trakls Gedichten zur Musik und deren Konsequenzen für die Todes- und Totenmotive.

Teichen (nämlich den Teichen von Hellbrunn, einem Lustschloß in der Nähe Salzburgs).

Daß es tatsächlich die Überführung des Todesthemas ins Jenseitige, die Bedeutung der Musik und die tragische Stimmung dieses antiken Mythos gewesen ist, die Trakl an der Orpheussage faszinierte, sowie daß Trakl den Orpheusmythos immer nur fragmentarisch zitiert, beides zeigt der Vergleich mit dem Anfang von „Passion“: „Wenn silbern Orpheus die Laute rührt, / Beklagend ein Totes im Abendgarten - / Wer bist du Ruhendes unter hohen Bäumen?“⁴⁸⁵ Das Motiv der „silbern“ klingenden „Laute“ fokussiert gleich die Musikthematik des Orpheusmythos, die Aussage über den Sinn von Orpheus Lautenspiel nämlich „beklagend ein Totes im Abendgarten“ erzeugt eine tragische Atmosphäre und die Figur des ‚Ruhenden‘ „unter hohen Bäumen“ assoziiert zumindest von Ferne die Gestalt der verstorbenen Eurydice, obwohl ihr Name eben bezeichnenderweise nicht fällt, sondern nur von „ein Totes“ oder einem ‚Ruhenden‘ die Rede ist, was dem Prinzip des partiellen Mythoszitat bei Trakl genau entspricht.

Vergleicht man nun im Überblick die Häufigkeit, mit der christliche Bildmotive innerhalb der Traklschen Todes- und Totenthematik auftreten mit denen antiker Mythologeme, so wird anschaulich: Trotz des zweifellos wichtigen Orpheusmythos und einiger kleinerer eingestreuter antiker Einzelmotive (wie der sterbende oder verstorbene Dädalus⁴⁸⁶, die todbringenden Nymphen⁴⁸⁷ oder der Faun mit den toten Augen⁴⁸⁸) zeigt sich ein deutliches Übergewicht christlicher Motivfiguren wie Christus, Ölbaum, Kreuz, Gott, Engel oder Mönche. Andererseits weist die Tatsache, daß bei Trakl antike Mythoszitate auch unabhängig, eben nicht überschichtet mit christlichen Motiven, sondern ganz separat zutage treten, auf eine relative Gleichberechtigung beider Motivtraditionen in Trakls Bilderwelt hin und damit auf jene Egalität, wie sie schon in dem ambivalenten Ineinanderübergehen christlicher und antiker Bildlichkeit in den Figuren Elis und Helian zum Ausdruck kam.

Was sagt nun das Verhältnis der christlichen Bildmotive zu den antiken Mythoszitaten über die von Feilecker, Adam und Lachmann behauptete eindeutige Christlichkeit von Trakls Todes- und Totenmotivik aus?

⁴⁸⁵ G.T., S.392. „Passion“ (1.Fassung), Z.2-4.

⁴⁸⁶ 1) G.T., S.387. „Untergang“ (2.Fassung), Z.10-11. 2) Ebd., S.42. „Kleines Konzert“, Z.15.

⁴⁸⁷ Ebd., S.35. „Melancholie“ (3.Fassung), Z.6-8.

⁴⁸⁸ Ebd., S.18. „Musik im Mirabell“ (2.Fassung), Z.8-9.

Einerseits wird die These von der klaren Christlichkeit mehr als fragwürdig, denn die ambivalente, relativ gleich berechnete Übersichtung christlicher und antiker Bilder, die sich aufgrund der fehlenden Hierarchisierung nicht zweifelsfrei als Reverenz an die natürliche Theologie interpretieren lässt, die starke Abwandlung christlicher Motive vom biblischen Vorbild im Kontext der Überblendung mit antiken Mythen sowie das unabhängige Auftreten antiker Sagengestalten, alles das lässt eine eindeutig theologisch-kirchliche Vereinnahmung der Todes- und Totenmotivik Trakls als Ausdruck eines spezifisch nur christlichen Todes- und Jenseitsverständnisses höchst problematisch erscheinen.

Auf der anderen Seite jedoch zeigt sich in dem deutlichen Übergewicht christlicher Motivfiguren, dem völligen Fehlen einer Oppositionssetzung neuheidnische Antike versus Christentum und der offensichtlichen Anerkennung der christlichen und antiken Motivtradition als vor allem religiöser Bildsysteme, von denen sich die eigene transzendierende Todes- und Totenlyrik inspirieren lassen kann, die zentrale Bedeutung des Christentums für Trakl, ja seine z. T. jedenfalls positive Beziehung zur christlichen Religion.

Statt nun eine Zusammenfassung über das Verhältnis der religiösen Figuren zur Todes- und Totenmotivik zu geben, wird im folgenden direkt anschließend zum 4. Hauptkapitel dieser Studie, d. h. zur Durcharbeitung der weltanschaulich höchst unterschiedlichen Trakl-Auslegungen im Hinblick auf die Todes- und Verstorbenenethematik übergegangen, und das eben in folgender Weise: Es sollen nämlich in einem Schritt die Untersuchungsergebnisse über die spezifisch religiösen Todes- und Totenmotive zusammengefasst werden sowie zugleich davon ausgehend die Berechtigung und Problematik der christlich-theologischen Trakl-Exegese dargestellt werden.

4. Berechtigung und Problematik der höchst unterschiedlichen Forschungsrichtungen der Trakl-Philologie im Bezug auf die Todes- und Totenmotivik

4.1 Zur christlich-theologischen Interpretierbarkeit der Traklschen Todes- und Totenmotivik

4.1.1 Die Berechtigung und Problematik einer christlich-theologischen Trakl-Exegese (Feilecker, Adam, Focke, Lachmann)

Daß Trakl in paradoxer Weise den Tod einerseits als schreckliche Vernichtung irdischen Lebens sowie als Erlösungsvorgang schildert, ist durchaus christlich zu nennen, da einerseits durch das ständige Vorbild des leidvollen Sterbens Christi die Agonie in kaum einer anderen Religion so präsent ist wie im Christentum, andererseits aber trotzdem der Tod jedes Menschen potentiell zumindest letztlich als Übergang in die Erlösung verstanden wird.¹ Insofern ist zumindest auf diese paradoxe Grundform der Traklschen Todesmotivik Feileckers These teilweise anwendbar, daß „Trakls dichterisches Weltbild ... letztlich ein genuin christliches“ ist².

Dementsprechend besitzt auch die Verbindung von Tod und Leid eine christliche Färbung. Die komplementär dazu in Trakls Bilderwelt zu findende Verknüpfung von Tod und Wollust ist allerdings dem christlichen Todesverständnis völlig fremd.

Der Kausalzusammenhang von Schuld und Tod in Trakls Texten, auf den auch Feilecker hinweist³, entspricht weitgehend der Paulinischen Theologie.⁴ Das Phänomen allerdings, daß in Trakls Jenseitsphantasien ethisch reine, unschuldige Verstorbene weiter leiden⁵, diese äußerste nachtodliche Tragik stellt de facto eine Entkoppelung von Unschuld und jenseitiger Glückseligkeit dar, widerspricht damit der christlichen Vorstellung, daß unschuldige, ethisch reine Menschen im Jenseits ein seliges Weiterleben erwartet, und stellt somit Feileckers These in Frage, daß Trakls Dichtung

¹ Siehe Kapitel 3.1.2.1 Der Tod als Erlösung, als Transzendierung.

² Feilecker, S.138.

³ Ebd., S.54, S.55, S.71.

⁴ Siehe Kapitel 3.2.3 Der Tod und die Schuld.

⁵ Siehe ebd.

selbst als „mittelbarer ... indirekter Ausdruck genuin christlicher Grundhaltung“⁶ bezeichnet werden kann.

Während der Gegensatz von verklärten und verdammtten Verstorbenen bei Trakl⁷ von der christlichen Glaubensvorstellung von Himmel und Hölle beeinflusst ist und es überdies Totenmotive gibt, die Assoziationen an die katholische Lehre vom Fegefeuer wecken⁸, stößt man andererseits auf Abgeschiedene in halb seligen, halb unglückseligen Zwischenzuständen, die nicht als Purgatorium zu interpretieren sind⁹ und somit der Auffassung Fockes nicht entsprechen, daß man bei Trakl durchweg ein im christlichen Sinne „dualistisch gespaltenes Weltbild von Himmel und Hölle“¹⁰ entdecken kann.

Im Bildmotiv der Auferstandenen, der leiblich Auferweckten greift Trakl zwar eine typisch christliche Unsterblichkeitsvorstellung auf¹¹, aufgrund dessen allerdings wie Adam davon zusprechen, daß Trakl „ein Dichter ... der Auferstehung“ ist¹², verzerrt die Proportionen: Denn es gibt in Trakls Werk nur zwei Auferstandenenmotive und eine Fülle von Verstorbenen, die leibfrei in Erscheinung treten. Überhaupt macht die auffallend geringe Bedeutung eschatologisch-apokalyptischer Themen wie Auferweckung der Toten, Jüngster Tag oder himmlisches Jerusalem, die ja für das Christentum von so entscheidender Bedeutung sind, Trakls eindeutige Christlichkeit fragwürdig.

Analog dazu ist das Motiv der Erscheinung Verstorbener in Gestalt verklärter Leichname zwar von der christlichen Glaubensvorstellung von der Auferweckung der Körper am Jüngsten Tag, von der apokalyptischen Verherrlichung des menschlichen Leibes im Christentum beeinflusst, dadurch aber, daß dies Bildmotiv hier und jetzt als Epiphanie von Abgeschiedenen in der irdischen Welt stattfindet, kann es keineswegs mehr genuin christlich genannt werden, zumal es ja sogar in seiner bildlichen

⁶ Feilecker., S.68.

⁷ Siehe Kapitel 3.3.1 Die verklärten Abgeschiedenen u. Kapitel 3.3.2 Die verdammtten Verstorbenen.

⁸ Siehe Kapitel 3.3.2 Die verdammtten Verstorbenen.

⁹ Siehe ebd.

¹⁰ Alfred Focke: Georg Trakl - Liebe und Tod. Wien, München 1954. S.105.

¹¹ Siehe Kapitel 3.3.1 Die verklärten Abgeschiedenen.

¹² Adam, S.1.

Ausgestaltung Assoziationen an den archaisch-vorchristlichen Wiedergängerglauben¹³ weckt.¹⁴

Die Frage, inwieweit das Traklsche Zentralmotiv von der unmittelbaren Nähe der Verstorbenen zu den Lebenden als christlich oder nichtchristlich bezeichnet werden sollte, bedarf einer komplexen Antwort: Im ersten Ansatz könnte diese Vorstellung bei Trakl auf den katholischen Heiligenglauben seiner Heimatstadt Salzburg zurückgehen. Allerdings werden in Trakls Gesamtwerk nur an zwei Stellen die Verstorbenen Heilige genannt¹⁵, statt dessen tauchen bei Trakl in nächster Nähe der Lebenden selige, erklärte sowie zugleich leidende und verdammte, bedrohliche Verstorbene auf, d. h. es tritt eine Vorstellung auf, die sich mit der offiziellen Dogmatik der Kirchen keineswegs mehr deckt. In Anbetracht dessen sollte man davon sprechen, daß Trakl den katholischen Heiligenglauben so steigert und umgestaltet, daß die Vorstellung von der unmittelbaren Nähe Abgeschiedener vielmehr zu einer Strukturanalogie dafür wird, wie in archaisch-vorchristlichen Jenseitsmythologien die unmittelbare Gegenwart der Verstorbenen in der irdischen Welt, d. h. die direkte Identität von Jenseits und Diesseits beschworen wird. Trotzdem sollte man vermeiden, Trakls Jenseitsphantasien aufgrund dessen als explizit nichtchristlich zu bezeichnen, da die archaisierende Vorstellung von der unmittelbaren Nähe der Toten in christlichen Sonderbewegungen wie dem Pietismus Jung-Stillings, dem Swedenborgianismus sowie der Anthroposophie und darüber hinaus auch in dem der christlich-kirchlichen Religion assoziierten deutschen Volksglauben auftaucht. Insgesamt also gilt es, das Traklsche Zentralmotiv von der direkten Nähe der Abgeschiedenen als archaisch-vorchristlich, nicht kirchlich-dogmatisch, trotzdem aber auch keineswegs als nichtchristlich zu charakterisieren. Daß Trakl allerdings durch die Absolutsetzung dieser Zentralvorstellung von der Nähe der Verstorbenen sogar völlig auf separate jenseitige Welten wie Himmel und Hölle verzichtet, stellt unmißverständlich einen Bruch mit dem christlich-kirchlichen Jenseitsglauben dar und widerspricht somit Adams These, daß „Trakl als Dichter und Christ zu seinen Vorstellungen des ‘neuen Lebens’“¹⁶ kommt.

¹³ Es wird hier und im Folgenden absichtlich das Doppeladjektiv archaisch-vorchristlich verwendet und eben nicht von archaisch-nichtchristlich gesprochen, wenn von archaischen Verstorbenenvorstellungen die Rede ist, weil damit nicht nur der Totenglaube archaischer Kulturen, sondern auch der deutsche Volksglaube gemeint ist, der eben archaisch-vorchristliche Vorstellungskomplexe in die christliche Zeit weiterträgt.

¹⁴ Siehe Kapitel 3.4 Der Leichnam und sein Verhältnis zum weiterexistierenden Verstorbenen.

¹⁵ 1) G.T., S.386. „Untergang“ (1.Fassung), Z.2. 2) Ebd., S.387. „Untergang“ (2.Fassung), Z.2.

¹⁶ Adam, S.1.

Was nun die Darstellung der Natur in Trakls Todes- und Totenmotivik angeht, so erscheint diese indirekt als christlich gefärbt und zugleich in wichtigen Einzelmotiven als archaisch-vorchristlich. Als strukturell indirekt christlich kann die Tatsache bezeichnet werden, daß die Natur trotz ihrer großen Bedeutung in Trakls Bilderwelt nicht zu einer in ihrer Vitalität unsterblichen Ersatzgottheit, zu einem pantheistischen Transzendenzsurrogat emporstilisiert, sondern vor allem als sterbende, dem Tod unterworfen, wenn überhaupt zyklisch sich belebende und dann wieder absterbende geschildert wird.¹⁷ Insofern kann man Zangerles These zum Teil zustimmen, wenn er die sterbende Natur als ein Beispiel christlicher Grundvorstellungen in Trakls Bilderwelt in folgendem Kontext aufzählt: „Das Problem dichterischen Ausdrucks kann nur verstanden werden, wenn man ... christliche Grundkategorien zumindest hypothetisch einsetzt, als da sind: ... Natur als Mortur ...“. Auf der anderen Seite jedoch läßt sich in den Motiv, daß verklarte Verstorbene in der irdischen Natur weiterexistieren und daß den seligen Abgeschienen bestimmte Tiere und Bäume zugeordnet werden, archaisch-vorchristliche Bildstrukturen erkennen.

Allem im Vorhergehenden Zusammengefassten entsprechend nimmt Trakls ambivalentes Verhältnis zum Christentum besonders anschaulich in den direkt religiösen Gestalten seiner Todes- und Totenmotivik figurale Gestalt an.

Während die Bildfigur der den Tod überwindenden Mönchin indirekt mit der christlichen Vorstellung zumindest strukturell korrespondiert, daß der Tod gottnaher Menschen ein Erlösungsvorgang sein muß, destruiert das Motiv des verwesenden Mönches gerade diesen in einem spezifisch christlichen Kontext erwarteten Zusammenhang.¹⁸

In der Totenphantasie vom unglückseligen nachtodlichen Schicksal von Mönchen löst sich Trakl sogar von der christlichen Zentralvorstellung, daß gottnahe Menschen im Jenseits ein seliges Weiterleben erwartet, und vollzieht damit eine Entkoppelung von Transzendenznähe bzw. ethischer Reinheit und jenseitiger Glückwürdigkeit, die ganz entfernt strukturell an bestimmte archaisch-vorchristliche Religionen erinnert, in denen ethische Jenseitsvorstellungen noch unbekannt sind.¹⁹

Vom Verfahren her parallel dazu greift Trakl in der Verwendung des Bildmotivs des schwarzen Engels in einem Fall die Motivtradition christlicher Volksreligiosität - der

¹⁷ Siehe Kapitel 3.9.1 Die Todesverfallenheit der vegetabilischen Natur.

¹⁸ Siehe Kapitel 3.10.2.4 Der verwesende oder verstorbene Mönch und die verklarte Mönchin.

¹⁹ Siehe ebd.

schwarze Engel als sanfter Begleiter ins Jenseits - nur ansatzweise abwandelnd auf und kehrt dieselbe tradierte Bildvorstellung an einer anderen Stelle in geradezu antichristlicher Weise in ihr Gegenteil um: Der schwarze Engel als die nur negative Personifikation des Todes verstanden als furchtbare Vernichtung irdischen Lebens.

Nach diesem doppelten Prinzip bezieht sich Trakl auch in der Ausgestaltung der Engelsfigur allgemein zum einen auf die christliche Glaubensvorstellung des Engels als todentrücktes, unsterbliches Wesen, zum anderen jedoch stellt er dieses theologische Engelverständnis genau auf den Kopf, indem er verwesende und verstorbene Engel beschreibt, Engelsgestalten, die man als Ausdruck einer morbiden, geradezu antichristlichen Religiosität interpretieren kann, in der anstelle Gottes der allmächtige Tod tritt.²⁰

Insgesamt zeigt die doppelte Strategie Trakls, christliche Bildfiguren entweder zumindest ansatzweise im Sinne der christlichen Glaubensvorstellung leicht abwandelnd aufzugreifen oder die tradierte christliche Darstellungsweise genau umzukehren und damit zu destruieren, die doppeldeutige Beziehung Trakls zum Christentum. Insofern ist Heidegger beizupflichten, wenn er über die Ambivalenz der christlichen Bildlichkeit bei Trakl schreibt: „In derselben Mehrdeutigkeit der Sprache, die aus dem Ort des Traklschen Gedichts bestimmt ist, sprechen auch die häufigen Worte, die zur biblischen oder kirchlichen Vorstellungswelt gehören.“²¹

Das ambivalente Verhältnis von Trakls transzendierendem Todesverständnis zum christlichen Glauben zeigt sich naheliegender Weise vor allem in seinem Gottesbild: Einerseits nämlich erscheint der Gott der Traklschen Bilderwelt, indem er schweigt, abwesend ist und seine Geschöpfe der Todesverfallenheit preisgibt, geradezu als Gegenbild zum Gott des Christentums, der sich sprechend offenbart, in seine Schöpfung eingreift, und vom Tod erlöst.²² Wichtig ist dabei zu beachten, daß Trakl nicht nur die Gottesferne der sündigen Menschheit und damit der ganzen irdischen Welt beschwört - was noch im Rahmen christlicher Vorstellungen läge - sondern, daß er in geradezu antichristlicher Weise Gott abwesend schweigen und seine Geschöpfe, ja sogar seine Engel der Allmacht des Todes preisgeben läßt. In Anbetracht dessen muß der Auffassung Lachmanns widersprochen werden, daß alle „tiefer in die Dichtung <Trakls> Eindringene ... in ihr mit vollem Recht eine auf die christliche

²⁰ Siehe Kapitel 3.11.2 Die unsterblichen oder verwesenden Engel.

²¹ Heidegger, S.76.

²² Siehe Kapitel 3.11.3 Das Gottesbild und die Todesmotivik.

Heilswahrheit beruhende Deutung der in Gottesferne versunkenen Welt“ „erkennen“²³ sollten, denn nicht nur die vom Tod beherrschte Welt ist der Gottesferne verfallen, sondern Gott selbst hat sie einem allmächtigen Tod gleichsam überlassen.

In einem geradezu paradoxen Gegensatz zu diesem fast antichristlichen Deus-absconditus gibt es nun auf der anderen Seite jedoch Textstellen, in denen sich wiederum eine Gottesvorstellung abzeichnet, die ansatzweise christliche Züge trägt: Dort taucht nämlich ein verborgen in der irdischen Welt anwesender Gott auf, der den Menschen indirekt sogar aus seiner Todesverfallenheit erlöst.

Als wichtiger Indikator für den Grad der Christlichkeit von Trakls Todesmotivik knüpft die literarische Ausgestaltung der Christusfigur selbst in zweifacher Weise relativ adäquat an christlich-kirchliche Christusdarstellungen an: Erstens wird Christus bei Trakl gemäß der biblischen Passionsgeschichte vor allem als leidender und sterbender Gottmensch geschildert²⁴, zweitens tritt Christus in anderen Stellen in Gestalt des göttlichen Kindes²⁵ oder des eucharistischen Priesters²⁶ als todentrückte Figur zu Tage. Trotzdem kann keineswegs von einer direkten Entsprechung zwischen der Christusgestalt in Trakls Todesmotivik und der zentralen Rolle Christi im theologischen Todesverständnis gesprochen werden, denn es fehlt in Trakls Bilderwelt ein für die christliche Theologie gerade im Hinblick auf den Tod entscheidender Aspekt: der auferstandene Christus. In einer Textstelle wird Christus ja sogar als schon Verwesender dargestellt²⁷, was als Ausdruck einer morbiden, eigentlich antichristlichen Religiosität betrachtet werden kann und zusätzlich die Frage aufwirft, ob Trakls Fixierung auf Christus als den gekreuzigten, sterbenden Gottmenschen tatsächlich immer christlich-protestantisch ist oder nicht z. T. nur ein Mittel zur Apotheose des Todes darstellt.²⁸ Hinzu tritt, daß Trakl in auffälliger Weise nicht immer, aber zumeist den Namen Christi oder wenigstens die Bezeichnung ‚der Gekreuzigte‘ nicht selber nennt, sondern die Gestalt Christi nur indirekt durch auf sie verweisende Bildmotive wie Kreuz, Ölbaum, Brot und Wein, heilige oder stille Nacht andeutet²⁹, was für einen nach Feilecker, Lachmann und Focke angeblich so entschiedenen Christen doch verwunderlich bleibt. Noch schwerer wiegt die Tatsache, daß die Christusgestalt in den

²³ Lachmann: Kreuz und Abend, S.10.

²⁴ Siehe Kapitel 3.11.4 Die Christusgestalt und die Todesmotive.

²⁵ Siehe ebd.

²⁶ Siehe ebd.

²⁷ Siehe ebd.

²⁸ Siehe ebd.

²⁹ Siehe ebd.

beiden späten Hymnen „Passion“ und „Abendland“ im Vergleich der verschiedenen Fassungen entweder stark zurückgedrängt oder sogar ganz getilgt wird³⁰, was wiederum auf ein ambivalentes, schwankendes Verhältnis Trakls zum Christentum hinweist. Insgesamt gesehen darf trotz der Nähe zu bestimmten Aspekten der kirchlichen Christusdarstellung die Christusfigur in Trakls Todesmotivik darf eben keinesfalls als eindeutig christlich, geschweige denn als ein bildliches Bekenntnis zum Christentum bezeichnet werden, stattdessen zeichnet sich vielmehr Folgendes ab: Trakl rezipiert die christliche Vorstellungswelt zwar intensiv, eine Identität seiner Todesmotivik mit dem christlichen Todesverständnis besteht jedoch keineswegs. Insofern kann man Focke zwar partiell zustimmen, wenn er schreibt: „In seinem <Trakls> Werk lassen sich christliche Symbolik und Anspielung auf die Heilige Schrift nicht überhören ...“, völlig unzutreffend ist es aber, wenn er behauptet, daß dies „ja nicht nur Andeutungen, sondern ausdrückliche Bekenntnisse“³¹ seien.

Auch das Phänomen, wie in Trakls Todes- und Totenmotivik anstelle des auferstandenen Christus individual- bzw. privatmythologische Figuren wie der verstorbene Knabe Elis, der Totenschatten der Schwester, der in die Unterwelt hinabsteigende Helian als partielle Todesüberwinder auftreten, das heißt z. T. verklärte Verstorbene indirekt zu Ersatzgöttern emporstilisiert werden, läßt sich als Argument gegen eine eindeutige Christlichkeit der Todesdarstellung und der Jenseitsphantasien Trakls werten. Hinzu kommt, daß die indirekte, partielle Todesverfallenheit dieser paradoxerweise trotzdem verklärten Verstorbenenfiguren im krassen Gegensatz zu der christlichen Vorstellung von der völlig todentrückten, eindeutigen Erlöstheit der Seligen steht, was es an dieser Stelle wieder nahelegt, von einer z. T. morbiden Religiosität, d.h. hier speziell teilweise morbiden Jeseitsphantasien bei Trakl zu sprechen.

Dem muß man jedoch wieder entgegenhalten, daß in Trakls Todes- und Totenmotivik Engel und Auferstandene als sekundäre Figuren der christlichen Bildtradition als todentrückte oder sogar todesüberwindende Gestalten auftauchen, daß im Hinblick auf das Motiv der Todesüberwindung Trakl trotz des völligen Fehlens der Figur des auferstandenen Christus und z. T. verklärter Verstorbener als Gottesersatz auf einer sekundären Ebene doch wieder an christliche Motivtraditionen anknüpft.

³⁰ Siehe „Passion“ (2.Fassung), Z.18-19 (G.T., S.395) u. „Passion“ (3.Fassung), Z.12 (G.T., S.125). Siehe ebenso „Abendland“ (2.Fassung), Z.74-81 (G.T., S.405) u. „Abendland“ (3.Fassung), Z.32-33 (G.T., S.410).

³¹ Focke, S.79.

Gegen eine eindeutige Christlichkeit Trakls spricht jedoch wieder das ambivalente Ineinanderübergehen von christlich-biblischen Bildern und antiken Mythoszitaten, dem eben eine klare Hierarchisierung zugunsten der christlichen Motivik fehlt. Andererseits findet aber auch keineswegs eine Oppositionssetzung von antiker Göttermythologie und christlicher Vorstellungswelt (im Sinne Nietzsches oder Schulers z. B.) statt. Insofern kann - trotz Trakls Umkehrung spezifisch christliche Motivfiguren in geradezu antichristliche Bildgestalten und den archaisch-vorchristlichen Strukturanalogien zu seinen Jenseitsphantasien - wiederum auch keine klare Gegnerschaft zum Christentum aus seiner Todes- und Totenmotivik herausgelesen werden. Das deutliche Übergewicht christlicher Motive gegenüber antiken Mythoszitaten zeigt stattdessen vielmehr die zentrale, z. T. positive Bedeutung der christlichen Glaubenstradition als religiöses Bildsystem für Trakl eigenes transzendierendes Todesverständnis und seine literarischen Jenseitsvorstellungen.

Verkürzt läßt sich zusammenfassen: Der Einfluß des christlichen Todesverständnisses und des christlichen Jenseitsglaubens auf Trakl ist ausgesprochen intensiv, wobei der gesamte Kosmos der christlichen Glaubensvorstellungen und Bildgestalten von Gott, Christus, Maria über die Engel bis zu den Mönchen aufgegriffen wird. Dabei setzt Trakl zumindest einerseits relativ nah an christlichen Motiven und Bildfiguren in ihrem ursprünglich theologischen Sinne an, um sie teilweise abwandelnd zu Gestalten und Bildmotiven seiner eigenen transzendierenden Todes- und Totenmotivik werden zu lassen. Insofern kommt Feileckers Aussage, Trakls Todesmotivik sei „christlich“, Adams These, Trakl käme als „Christ zu seinen Vorstellungen ‘neuen Lebens’ “ und Lachmans christlich-theologische Gesamtinterpretation Trakls eine wenn auch sehr relative Teilberechtigung zu.

Andererseits verkehrt Trakl in seiner Todes- und Totenmotivik christliche Vorstellungen und Motivgestalten soweit genau in ihr Gegenteil, daß sie zu Manifestationen einer morbiden, im Grunde antichristlichen Religiosität werden, in der anstelle Gottes der allmächtige Tod tritt. Darüber hinaus tauchen in Trakls Jenseitsphantasien Strukturen und Einzelmotive auf, die z. T. entfernt an archaisch-vorchristliche Jenseitsvorstellungen erinnern und insofern mit der kirchlichen Dogmatik unvereinbar sind. In Anbetracht dessen muß man Feileckers, Adams und Lachmanns Auffassung von der eindeutigen, uneingeschränkten Christlichkeit Trakls unmißverständlich widersprechen. Lachmanns apodiktischer These: „Trakl ist Christ

gewesen und seine Dichtung ist die einer verhüllten Christlichkeit“³², kann also von dem hier erarbeiteten Querschnitt durch die Traklsche Todes- und Totenmotivik ausgehend nicht zugestimmt werden.

Ganz verknüpft könnte man also folgenden Schluß ziehen: Trakls Todes- und Totenmotivik ist zwar stark christlich beeinflusst, aber trotzdem keineswegs eindeutig christlich, z. T. sogar antichristlich oder zumindest archaisch-vorchristlich; als durchweg antichristlich und archaisch-vorchristlich darf man sie andererseits jedoch ebensowenig bezeichnen. Trakls Todesdarstellung und seine Jenseitsphantasien stellen vielmehr eine paradoxe Mischung aus stark christlich gefärbten sowie antichristlich erscheinenden und archaisch-vorchristlichen Elementen dar, worin eben Trakls ambivalentes Verhältnis zum Christentum zum Ausdruck kommt.

4.1.2 Zu Dennekers vollständiger Negation einer religiösen Lesart Trakls

Abschließend soll gesondert auf Iris Dennekers Gegenposition zur christlich-theologischen Trakl-Exegese Lachmanns eingegangen werden, die dem hier zuvor Ausgeführten partiell entsprechend eine eindeutige Christlichkeit Trakls ablehnt, dies aber aus z. T. anderen als den hier angeführten Gründen tut und vor allem andere Schlüsse daraus zieht.

Zunächst konstatiert Denneker, daß in Trakls Texten „überaus häufig christliche, oft sogar eindeutig konfessionell gebundene Terme“ begegnen, „aber ihr Gebrauch befremdet. Zunächst fallen unverhüllt blasphemische Kontexte auf, die gleichsam einen Affront gegen die Dogmen strenger Kirchenfrömmigkeit bedeuten ...“³³. Dazu muß gesagt werden, daß nicht bei allen relevanten Textstellen der Gebrauch der christlichen Terme befremdet, vielmehr findet sich eine nicht unbeträchtliche Anzahl von religiösen Bildern in Trakls Texten, wo der Dichter deutlich positiv an die spezifisch christliche Bedeutung der jeweiligen Motive anknüpft ohne sie allerdings in einem identifikatorischen Verhältnis eins zu eins aufzugreifen. So heißt es am Schluß von „Helian“: „Dem Teppich entsteigt Gebein der Gräber, / Das Schweigen verfallener Kreuze am Hügel / Des Weihrauchs Süße im purpurnen Nachtwind. // O ihr zerbrochenen Augen in schwarzen Mündern, / Da der Enkel in sanfter Umnachtung / Einsam dem dunkleren Ende nachsinnt, / Der stille Gott die blauen Lider über ihn

³² Lachmann: Kreuz und Abend, S.23.

³³ Denneker, S.154.

senkt.³⁴ Es deutet sich hier unüberlesbar eine Gottesvorstellung an, bei der Gott den Menschen aus der Todesverfallenheit erlöst, und somit ein Gottesbild, das an die christliche Glaubensvorstellung von der Erlösung des Menschen aus der Todesverfallenheit durch Gott relativ nah anschließt.³⁵ Daß Trakl christliche Motive nicht nur direkt in seiner Todes- und Totenmotivik, sondern auch allgemein nicht durchgehend befremdlich gebraucht, wird insbesondere an den Abendmahlsmotiven anschaulich: Wenn es nämlich in „Gesang des Abgeschiedenen“ heißt: „Und es leuchtet ein Lämpchen, das Gute, in seinem Herzen / Und der Friede des Mahls; denn geheiligt ist Brot und Wein / Von Gottes Händen ...“³⁶, so setzt Trakl hier relativ nah an dem Bild der Eucharistie an, um dieses dann allerdings eigenwillig, wenn auch nicht befremdlich oder gar blasphemisch in den Kontext des von Naturmotiven dominierten Gedichts einzufügen.³⁷

Gemäß den Untersuchungsergebnissen aus Kapitel 3.11 muß hier natürlich hinzugefügt werden, daß Trakl andererseits oft die gleichen christlichen Bildmotive wie Engel oder Abendmahl an anderer Stelle in geradezu antichristlicher Weise umkehrt. Man denke nur in „Psalm“ an die „Engel mit den kotgefleckten Flügeln“, von deren „vergilbten Lidern“ „Würmer tropfen“³⁸. Wenn solche Umkehrungen christlicher Bildfiguren auch auf einer ersten Ebene, wie Denneker zutreffend feststellt, als ‚blasphemischer‘ „Affront gegen die Dogmen strenger Kirchengläubigkeit“³⁹ zu verstehen sind, ist es ebenso berechtigt sie auf einer zweiten Ebene als Ausdruck einer morbiden, letzten Endes antichristlichen Todesapothese zu lesen, die nicht nur als provokant blasphemisch, sondern in einem tieferen Sinne als eine antichristliche Religiösität aufgefaßt werden muß, in der anstelle Gottes der allmächtige Tod die irdische Welt dominiert.

³⁴ G.T., S.73. „Helian“, Z.88-94.

³⁵ Weitere Textbeispiele aus Trakls Todes- und Totenmotivik, wo im Zusammenhang mit Gottesbild, Christusgestalt, Engelsfigur zwar niemals identifikatorisch, aber dennoch positiv anknüpfend auf christliche Bilder zurückgegriffen wird: 1) G.T., S.161. „Die Schwermut“, Z.20-23. 2) Ebd., S.117. „An einen Frühverstorbenen“, Z.2-4. 3) Ebd., S.303. Titellostes Gedicht (Gedichte 1912-1914), Z.12. 4) Ebd., S.95. „Kaspar Hauser Lied“, Z.6-9. 5) Ebd., S.88. „Sebastian in Traum“, Z.29-34. 6) Ebd., S.72. „Helian“ 67-71; usw.

³⁶ G.T., S.144. „Gesang des Abgeschiedenen“, Z.9-11.

³⁷ Andere Textstellen, in denen Trakl auch außerhalb seiner Todes- und Totenmotivik christliche Bilder nicht identifikatorisch, aber durchaus positiv anknüpfend aufgreift: 1) G.T., S.30. „Geistliches Lied“, Z.23-25. 2) Ebd., S.43. „Menschheit“, Z.7-11. 3) Ebd., S.45. „Der Spaziergang“, Z.37-44. 4) Ebd., S.87. „Hohenburg“ (2.Fassung), Z.8-9. 5) Ebd., S.102. „Ein Winterabend“ (2.Fassung), Z.12-13. 6) Ebd., S.107. „Herbstseele“ (2.Fassung), Z.14-17. 6) Ebd., S.120. „Verklärung“, Z.7. 7) Ebd., S.153. „In Hellbrunn“, Z.4-10. 8) Ebd., S.292. „Immer dunkler“, Z.3 u. Z.11-12; usw.

³⁸ G.T., S.56. „Psalm“ (2.Fassung), Z.33-34.

³⁹ Denneker, S.154

Laut Denneler „verweist“ nun „die Frage nach der Motivation, die solchen ungewöhnlichen“ (d. h. nach ihrer Ansicht eben durchweg ‚befremdenden‘) „Gebrauch zugrunde liegt,“ „auf die Entstehungsgeschichte der Texte und ihrer Varianten als Dokumente autorbezogener Entscheidungen. Die Varianten im Umkreis religiöser Darstellungen zeigen ... eine Strategie - sie werden entweder getilgt, um entweder vollständig von der endgültigen Textstufe verbannt, oder so umgearbeitet zu werden, daß sie nur mehr polyvalent zu interpretieren sind. ... <Es folgen vier Textbeispiele> Diese Textentscheide legen die Vermutung nahe, dem Autor gehe es nicht um eine religiöse Aussage, sondern um die Konstruktion eines semantisch und funktional polyvalenten Textes.“⁴⁰ Was nun die vollständige Tilgung oder Umarbeitung der religiösen Motive zur letzten Textstufe hin betrifft, muß zunächst festgestellt werden, daß es auch in den Endfassungen von Trakls Gedichten - wie nachgewiesen - Bildmotive gibt, in denen Trakl relativ nah oder zumindest in einem positiven transzendierenden Sinne aufgreifend an christliche Motive anknüpft, denen insofern doch eine nicht direkt christlich-kirchliche, aber trotzdem religiös-transzendierende Bedeutung zukommt. Wenn Denneler also schreibt, daß es Trakl „nicht um eine religiöse Aussage, sondern um die Konstruktion eines semantisch und funktional polyvalenten Textes“ gehe, so ist dem insoweit zuzustimmen, als man mit religiöser Aussage die Übermittlung christlich-kirchlicher Glaubenslehren meint; problematisch wird diese These dann allerdings, wenn man unter religiöser Aussage religiöse, metaphysische oder eben transzendierende Aussage schlechthin versteht. Denn dann würde man am Text vorbeigehend ausblenden, daß Trakl im positiv anknüpfenden Gebrauch christlicher Motive seine eigene, am Christentum z. T. ansetzende, transzendierende Todesdarstellung und seine individuellen Jenseitsvorstellungen ausgestaltet sowie gleichzeitig durch die Deformation christlicher Bildfiguren seine morbide und damit letztlich antichristliche Todesapothese literarisch zum Ausdruck bringt.

Was tritt nun aber nach Dennelers Ansicht anstelle der religiösen Aussage und damit auch anstelle einer metaphysisch-transzendierenden Aussage in dem hier gemeinten Sinne? Für Denneler „dient“ die scheinbar religiöse „Textschicht vor allem der lyrischen Selbstaussage“. Und dieses „Bedürfnis nach Selbstinterpretation wird dort besonders deutlich, wo religiöse Vorstellungen dazu dienen, sexuelle Erfahrungen zu

⁴⁰ Ebd., S.154-156.

verarbeiten. Unter dem Blickwinkel biographisch-psychologischer Gedichtbetrachtung enthüllen die scheinbar christlichen Textsequenzen ihre Substitutionsfunktion für den gesellschaftlich tabuisierten erotischen Bereich.⁴¹ „Die religiöse Interpretation sexueller Erfahrungen, bei Trakl speziell das Inzesterlebnis als Manifestation des Bösen stellt als Sublimationshandlung in der Literatur keine Seltenheit dar.“⁴² Gegen eine solche Auflösung vieler Bildmotive - wenn auch nicht aller, wie Denneler selbst betont - und damit auch einer Vielzahl von Todes- und Totenmotiven in verschlüsselte Erotik im Zusammenhang mit Trakls Inzesterlebnis sprechen folgende Gründe: 1. Wenn die religiösen Motive sehr oft nur verkleidet Erotisches darstellen sollen, müßte doch eigentlich in den ersten, zu Lebzeiten Trakl nicht öffentlich zugänglichen Entstehungsvarianten ständig an diesen Stellen erotische Bilder vorkommen, die dann erst durch scheinbar religiöse Motive ausgetauscht würden, oder es wäre zumindest naheliegender wenn in einem Dreischritt erst unmittelbar erotische durch direkt religiöse und dann diese wiederum durch scheinbar religiöse, eigentlich erotische Bildmotive ersetzt werden, das ist aber keineswegs durchgehend der Fall. 2. Darüber hinaus finden sich auch in den Endfassungen von Gedichten hin und wieder indirekt erotische Motive (die verführerischen Nymphen, der Tod als Wollust⁴³). Dabei verwundert, daß diese nur angedeutet erotischen Bildmotive so relativ selten auftreten, wo es doch in Trakls Lyrik, d. h. auch in seiner Todes- und Totenmotivik, nur so davon wimmeln müßte, sollte die verdeckte Thematisierung des Erotischen so zentral für Trakl gewesen sein. 3. Im weiteren stellt sich die Frage, ob Trakl tatsächlich unter dem Zwang stand, „den gesellschaftlich tabuisierten Bereich des Erotischen“ in „scheinbar christlichen Textsequenzen“ zu verhüllen, wo doch andere Künstler der niedergehenden Donaumonarchie wie Schnitzler, Klimt oder Schiele trotz der Prüderie der Zeit Erotisches relativ direkt darstellten. (Das denkbare Argument, Trakl hätte unter diesem Zwang gestanden, weil der Inzest doppelt tabuisiert gewesen wäre, greift auch letzten Endes nicht, denn eine relativ direkt angedeutete Erotik hätte mit einer Verschlüsselung der Inzestthematik verbunden sein können.) 4. Ganz grundsätzlich spricht zudem gegen eine Reduktion vieler religiöser Bilder auf die Ebene verschlüsselter Inzesterotik, daß die Gestalt der Schwester wie gerade die Todes- und Totenmotivik zeigt, zwar natürlich stark autobiographisch ausgelöst ist, aber durchaus auf einer zweiten Ebene als

⁴¹ Denneler, S.156.

⁴² Ebd., S.157.

⁴³ Siehe Kapitel 3.2.5 Der Tod als Leiden und als Wollust.

fiktional-archetypische Figur zu interpretieren ist.⁴⁴ Insofern wird auch die Inzestthematik nicht nur in christlichen Begriffen und Bildern von Schuld, Buße, Sühne und Aussatz chiffriert, wie Denneler meint⁴⁵, sondern erhält gleichzeitig dadurch eine überbiographische Dimension. Statt wie Denneler nur zu behaupten, daß „religiöse Vorstellungen“ bei Trakl vielfach „dazu dienen sexuelle Erfahrungen zu verarbeiten“⁴⁶ oder in diesem Zusammenhang den psychoanalytischen Begriff der „Sublimationshandlung“⁴⁷ unabgewandelt auf Trakls christliche Motivik anzuwenden, scheint zumindest komplementär genauso berechtigt anzunehmen, daß Trakl sein biographisch-erotisches Trauma des Inzests mit Hilfe christlicher Bildlichkeit religiös, d. h. hier metaphysisch-transzendierend verarbeitet: Trakl geht zwar existenziell von seinem biographischen Zentralerlebnis des Inzests aus, entwickelt aber daraus überbiographisch eine ambivalente, paradoxe, nämlich transzendierende wie morbide Liebesauffassung, die die Liebe einerseits als schuldbeladen dem Tod verfallen schildert, andererseits zu einer den Tod überwindenden Kraft emporstilisiert.⁴⁸ Parallel wird die Figur der verstorbenen, den Tod überwindenden und zugleich dem Tod verfallenen Schwester zu einer fiktionalen Hauptgestalt seiner verklärten wie morbiden Verstorbenenphantasien, die Inzestthematik wird somit zum Ansatzpunkt für die Entstehung individueller Jenseitsvorstellungen. 5. Darüber hinaus gibt es nicht wenige, von religiösen Bildern geprägte Gedichte Trakls, in denen die Schwester und damit die Inzestthematik keine zentrale oder überhaupt keine Rolle spielen.⁴⁹

Diesem Faktum Rechnung tragend, stellt demnach auch Denneler fest: „Die Reduktion der religiösen Schicht auf das Inzesterlebnis wäre ... verfehlt“⁵⁰ oder: „Das religiöse Substrat geht nicht in der Interpretation des Erotischen auf ...“⁵¹. Trotzdem führt sie diese Einsicht nicht zur „Annahme religiöser Chiffren“⁵², sondern dazu davon auszugehen, daß Trakl, indem er christliche Motive zur „Reflexion des eigenen Selbstverständnisses“⁵³ verwendet, nicht nur sein biographisch-erotisches Inzesttrauma

⁴⁴ Siehe Kapitel 3.10.1.1 Die Gestalt der Schwester und die Todesmotive - sowie Kapitel 3.10.1.2 Die Figur der Schwester und das Motiv der Verstorbenen.

⁴⁵ Denneler, S.157.

⁴⁶ Ebd., S.156.

⁴⁷ Ebd., S.157.

⁴⁸ Siehe Kapitel 3.10.2.2 Die Doppelgestalt der Liebenden und die Todesmotivik.

⁴⁹ Man denke an „Herbstseele“ (G.T., S.107), „Gesang des Abgeschiedenen“ (Ebd., S.144), „Abendland“ (2.Fassung) (Ebd., S.405), „In Hellbrunn“ (Ebd., S.153), „Elis“ (2.Fassung) (Ebd., S.373-375); u.s.w.

⁵⁰ Denneler, S.157.

⁵¹ Ebd., S.158.

⁵² Ebd.

⁵³ Ebd.

verarbeitet, sondern zugleich eine „personale Selbstdefinition“ vornimmt. In diesem Sinne führt Denneler weiter aus: „Trakl spricht wohl über Religion, aber auch vor allem mit religiösen Vorstellungen über Anderes, Persönliches. Ihm ging es nicht um die Vermittlung objektiver Glaubenslehren, sondern um die Reflexion des eigenen Selbstverständnisses, das nur mit Hilfe von Mythologien geleistet werden konnte.“⁵⁴ Zweifellos ging es Trakl nicht um die Vermittlung kirchlicher Dogmatik durch das Medium seiner Gedichte; die These, daß die christliche Motivik vor allem der „Reflexion des eigenen Selbstverständnisses“ dient, muß allerdings in dem Sinne erweitert werden, als Trakl mit Hilfe christlicher Bildlichkeit sein eigenes Todesverständnis und seine individualistischen Jenseitsvorstellungen literarisch ausgestaltet. Das ‚Persönliche‘, über das Trakl laut Denneler „mit religiösen Vorstellungen“ „spricht“, überschreitet somit eben z. T. den biographischen Bereich eindeutig, wenn er eben durch Anknüpfung, Umkehrung und Abgrenzung von der christlichen Bildtradition seine eigene transzendierende und zugleich morbide Todesauffassung und seine ebenso paradoxen Jenseitsphantasien entwickelt.

Denneler wendet nun ihre Grundthese, religiöse Motive seien bei Trakl vor allem Mittel zur Reflexion des eigenen Selbstverständnisses, auch auf das Verhältnis der christlichen Bildmotive zu den antiken Mythoszitaten an: „Daß hierbei <d. h. bei der Reflexion des eigenen Selbstverständnisses> christliche und antike Mythologien gleichermaßen herangezogen werden, bezeugt die funktionale Identität dieser Kulturmodelle im Bezug auf das Selbstverständniss des Autors. Durch sie gelingt es Trakl seine Erlebnisse zu objektivieren und ihnen den Schein der Notwendigkeit zu verleihen. Unter dem funktionalen Aspekt werden auch alle diejenigen Auseinandersetzungen gegenstandslos, die sich um eine Trennung ‘christlicher’ und ‘heidnischer’ Vorstellungsbereiche bemühten.“⁵⁵ Denneler ist im Rückblick auf das in dieser Untersuchung zum Verhältnis christlicher und antiker Bildlichkeit in Trakls Toten- und Todesmotivik erarbeitete⁵⁶ insoweit beizupflichten, als Trakl tatsächlich für die Ausformung seiner Todes- und Totenmotive in strukturell verwandter Weise Bilder aus der christlichen Vorstellungswelt sowie aus der antiken Mythologie verwendet und sogar überschichtet. Versteht man jedoch unter Reflexion des eigenen Selbstverständnisses nicht nur

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Ebd., S.158-159.

⁵⁶ Siehe Kapitel 3.11.6 Zum Verhältnis christlicher und antiker Bildlichkeit in Trakls Toten- und Todesmotivik.

biographische und literarische Selbstdefinition, sondern auch die Entwicklung einer eigenen transzendierenden Todesauffassung und individueller Jenseitsvorstellungen, so kann man nicht mehr allein davon ausgehen, daß Trakl die christliche Bildtradition und die antike Mythologie letzten Endes profanisierend als Steinbruch für seine biographisch-reflexive Dichtungen gebraucht, sondern muß vielmehr annehmen: Trakl bezieht sich auf die christliche Motivtradition wie auf die antike Mythologie auch als spezifisch religiöse Bildsysteme. Dafür spricht jedenfalls u. a. die von Denneler nicht bemerkte Dominanz christlicher Motive gegenüber antiken Mythologemen, die eben daher rührt, daß die christlichen Bildmotive einer noch lebendigen Glaubenstradition entsprangen, der sich Trakl z. T. indirekt zumindest zeitweise noch verbunden fühlte, wie entsprechende Äußerungen gegenüber Carl Dallago und überhaupt seine Zugehörigkeit zum Brenner-Kreis zeigen. Was nun „die Trennung ‘christlicher’ und ‘heidnischer’ Vorstellungsbereiche“ betrifft, die aus Dennelers Perspektive „gegenstandslos“ geworden ist, muß festgestellt werden, daß im Hinblick auf die transzendierende Todes- und Totenmotivik eine Unterscheidung von z. T. noch christlichen und eindeutig antichristlichen oder archaisch-vorchristlichen Elementen insofern durchaus noch bedeutsam bleibt, als dadurch zu Tage tritt, welche Bestandteile von Trakls Jenseitsphantasien und seiner Todesdarstellung an traditionelle christlich-kirchliche Vorstellungen anknüpfen, welche dieselben in ihr Gegenteil verkehren und wo aus der mythischen Tiefenschicht des modernen Menschen im Verständnis Ernst Cassirers oder dem archetypischen Unbewußten im Sinne C. G. Jungs archaisch-vorchristliche Elemente auftauchen.

Abschließend stellt Denneler fest: „Ein Interpret, der auf einer eindeutigen und ausschließlich religiösen Lesart beharrt, muß sich dem Vorwurf aussetzen, weniger den Text zu untersuchen, als seine eigenen Überzeugungen durch selektive Belegstellen darzulegen.“⁵⁷ Der Vorwurf, eine eindeutig christlich-religiöse Lesart Trakls sei eine Projektion, trifft zweifellos z. T. auf Lachmanns, Fockes, Feileckers und Adams christlich-theologische Trakl-Exegese zu, die tatsächlich immer wieder darin besteht, daß die genannten Interpreten ihre eigene christliche Glaubensüberzeugung in ausgewählten Textstellen aus Trakls Gedichten geradezu narzißtisch spiegeln. Arbeitet man jedoch am gesamten Text selber unter Berücksichtigung der Textstufen die z. T. christlich beeinflusste, partiell antichristliche und teilweise archaisch-vorchristliche

⁵⁷ Denneler, S.159.

Religiosität der Traklschen Todes- und Totenmotivik - wie in Kapitel 3 dieser Studie geschehen - im Einzelnen heraus, so ist einer solchen nicht theologischen, wohl aber religionswissenschaftlichen Interpretation nicht den Vorwurf der Selbstbespiegelung machen, denn hier wird - von einem neutralen Standort aus - der gesamte Trakltext im Zusammenhang mit den entsprechenden Textstufen ausgewertet.

Stattdessen muß sogar die Frage gestellt werden, ob Dennelers Bevorzugung einer biographischen-sexualpsychologischen Deutung der religiösen Figuren bei Trakl nicht selbst z. T. dazu führt, daß eine Trakl teilweise fremde Weltanschauung in seine Gedichte hineingelesen wird, wenn Denneler schreibt: „Rekapituliert man ... die religiösen Terme des Textes, so enthüllen sich ‚Kreuz‘, ‚Engel‘, ‚Grab‘, ‚Aussatz‘, ‚Passion‘ oder ‚Tod‘ als mehrfach kodierte Textelemente in zuweilen eindeutiger Polarität zugunsten der sexualsymbolischen Aussage.“⁵⁸ Auch der Hinweis von Trakls Freund Röck, daß der Dichter sich mit Sexualmystik beschäftigt habe, auf den Denneler in diesem Zusammenhang verweist⁵⁹, ist kein schlüssiges Argument dafür, Trakls religiöse Motivik entsakralisierend als verschlüsselte Erotik, als rein profane Verarbeitung seines Inzesttraumas zu deuten, denn in allen Formen von Sexualmystik geht es um eine religiöse Interpretation des Sexuellen und eben nicht umgekehrt, wie z. B. in der Psychoanalyse, um eine sexualtheoretische Interpretation des Religiösen.

Darüber hinaus widerspricht sich Denneler im Verlauf ihrer Darlegungen indirekt: Einerseits räumt sie nämlich ein, daß „eine Reduktion der religiösen Schicht auf das Inzesterlebnis ... verfehlt“ wäre⁶⁰, daß sich dementsprechend Gedichte mit religiöser Motivik „wie ‚Herbstseele‘ oder ‚Gesang des Abgeschiedenen‘ nicht auf den biographischen Bereich reduzieren lassen“⁶¹, und daß Trakls Äußerungen im Brenner-Kreis belegen, „welche Betroffenheit“ der Dichter „von den Lehren des Christentums zeigte“⁶². Andererseits aber „schließt“ Denneler „die Annahme religiöser Chiffren aus“⁶³, spricht davon, daß es „dem Autor <d.h. Trakl> ... nicht um eine religiöse Aussage“ gehe⁶⁴ und resümiert schließlich, daß Trakl vor allem eins tat, nämlich: „die

⁵⁸ Ebd., S.157.

⁵⁹ Ebd., S.160.

⁶⁰ Ebd., S.157.

⁶¹ Ebd., S.158.

⁶² Ebd., S.158.

⁶³ Ebd., S.158.

⁶⁴ Ebd., S.156.

Möglichkeit“ „nutzte“, „christliche Gedanken auf den Bereich der Sexualität zu übertragen“⁶⁵.

Verkürzt läßt sich zusammenfassen: So überzeugend Denneler nachweist, daß es sich bei Lachmanns, Feileckers usw. eindeutig christlich-theologischer Trakl-Exegese vielfach um Projektionen handelt, so problematisch und in ihrer eigenen Argumentation uneindeutig bleibt ihre de facto profanisierende Interpretation der religiösen Motivik als verschlüsselte Erotik oder bestenfalls allgemeine Selbstdefinition. Stattdessen legt das bisher in dieser Untersuchung Dargelegte⁶⁶ vielmehr nahe, von einer individualistischen Religiosität Trakls auszugehen, die sein Inzesttrauma und damit auch seine Erotik religiös verarbeitet und somit u. a. eine eigene teils christliche, teils antichristliche und partiell archaisierende Todes- und Totenmotivik entwickelt.

4.1.3 Eine rezeptionshistorische und bewußtseinsgeschichtliche Analyse der religiösen Bildmotive in Trakls Todesdarstellung und in seinen Jenseitsphantasien

Abschließend soll im Hinblick auf die Christlichkeit- bzw. Nichtchristlichkeit von Trakls Todes- und Totenmotivik folgende Doppelfrage in Angriff genommen werden: 1. Inwiefern lassen sich Trakls christliche, antichristliche und archaisch-vorchristliche Todes- und Verstorbenenmotive strukturell aus seinem Lektüreverhalten und seiner biographischen Sozialisation ableiten? 2. Inwieweit kann man davon ausgehend Trakls Verhältnis zum Christentum, wie es sich in seiner Todesdarstellung und in seinen Jenseitsphantasien manifestiert, bewußtseinsgeschichtlich deuten?

Einerseits liegt es nahe, bei Trakl, was seine Rezeption anderer Dichter und Schriftsteller betrifft und was seine familiäre Sozialisation angeht, von einer Säkularisierungserfahrung auszugehen, und zwar aus zweierlei Gründen: Erstens las Trakl schon in seiner Jugendzeit intensiv Autoren wie Baudelaire⁶⁷ und Nietzsche⁶⁸, in deren Werken, wie bei Baudelaire, ein ruinöses Christentum gemischt mit Satanismus zu Tage tritt oder sogar, wie bei Nietzsche, eine Feindschaft gegenüber dem Christentum zum Ausdruck kommt. Darüber hinaus scheint in der Familie Trakl

⁶⁵ Ebd., S.162.

⁶⁶ Siehe Kapitel 3.11 Die religiösen Bildfiguren und die Todes- und Totenmotivik sowie Kapitel 4.1.1 Berechtigung und Problematik einer christlich-theologischen Trakl-Exegese (Feilecker, Adam, Focke, Lachmann).

⁶⁷ Zu Trakls früher Baudelairelektüre siehe Basil, S.45 u. S.48-49.

⁶⁸ Zu Trakls jugendlicher Nietzschebegeisterung siehe Basil, S.46.

zumindest von den Eltern, also von den primären Bezugspersonen her, kein besonders intensives religiöses Leben mit allsonntäglichem Kirchengang und ausgiebiger Feier aller christlicher Jahresfeste gepflegt worden zu sein.⁶⁹ Symptomatisch dafür ist, daß Trakls Geschwister abweichende Aussagen über die Konfessionszugehörigkeit ihrer Mutter Maria Trakl machten.⁷⁰ Dementsprechend weist auch nichts im biographischen Material darauf hin, daß Trakl in irgendeiner Zeit seines späteren Lebens regelmäßig christliche Gottesdienste besuchte. Trakls Distanz zu den christlichen Kirchen zeigt sich schon allein darin, daß der getaufte Protestant sich später nie eindeutig mit einer Konfession identifizierte. So mischen sich auch in der Todesdarstellung und den Jenseitsphantasien seiner Lyrik dichterische Umgestaltungen protestantischer sowie katholischer Bildmotive. (Protestantisch gefärbt erscheint vor allem die Fixierung auf Christus als den Gekreuzigten, den sterbenden Gottmenschen, katholisch beeinflusst sind hingegen Anspielungen auf den Fegefeuer glauben, die Figur der vergänglichkeitsentrückten Maria und die Vorstellung von der unmittelbaren Nähe der Verstorbenen als potenzierte Reflex der Heiligenverehrung.)

Wie manifestiert sich nun Trakls partielle Distanz zum Christentum, d. h. seine Säkularisierungserfahrung, in seiner dichterischen Bilderwelt? Eine zentrale motivische Konsequenz aus Trakls partieller Distanzierung von der christlichen Religion ist sicherlich die dominante Deus-absconditus-Vorstellung in seiner lyrischen Bilderwelt, der ein tiefes Erlebnis der Gottesferne zugrunde liegt. Dieses Traklsche Erlebnis der Gottesferne ist nun aber frömmigkeitsgeschichtlich betrachtet kein Zwischenstadium vor einer erneuten Gottesannäherung- oder sogar Einswerdung wie in den Psalmen Davids oder in der Mystik Bernhards von Clairvaux, sondern vielmehr das Ergebnis einer immer noch religiösen Verarbeitung der modernen Entfremdung von den traditionellen christlichen Gottesvorstellungen.

Wie wirkt dieses Phänomen nun auf die Ausgestaltung der Traklschen Todes- und Totenmotivik? Die dominante Deus-absconditus-Vorstellung, also die Annahme eines

⁶⁹ Ansatzweise Versuche intensiverer religiöser Erziehung wurden wahrscheinlich nur von der Gouvernante der Familie Trakl der Französin Marie Boring gemacht, „die immer versuchte ihre Schutzbefohlenen im katholischen Sinne zu beeinflussen“ (Basil, S.38). Hinzutritt, daß Trakl in der Volksschule an zwei Nachmittagen in der Woche protestantischen Religionsunterricht hatte und schließlich auch konfirmiert wurde. (Hans Weichselbaum: Georg Trakl. Eine Biographie mit Bildern, Texten und Dokumenten. Salzburg, 1994. S.38-39).

⁷⁰ „Nach Aussage von Georgs älterer Schwester Maria Geipel blieb die Mutter wahrscheinlich bis an ihr Lebensende römisch-katholisch ... Demgegenüber behauptet Major d. R. Friedrich Trakl: ... und meine Mutter, die aus einer katholischen Prager Familie stammte, trat nach der Heirat zum Protestantismus über.“ (Basil, S.19).

schweigenden, abwesenden Gottes, der seine Schöpfung der Todesverfallenheit völlig preisgibt, führt zur Schilderung der irdischen Welt als einer dem Tod vollkommen verfallenen. So entsteht in Trakls Bilderwelt eine Vergänglichkeitsapothese, in der anstelle Gottes der allmächtige Tod tritt, woraus sich eine geradezu antichristliche Todesverherrlichung ergibt. So interpretiert wurzelt Trakls antichristliche Todesapothese letztlich im Säkularisierungsprozeß der abendländischen Moderne, den Trakl aber als homo religiosus erlebt und verarbeitet. Direkte Folge dieser antichristlichen Todesverherrlichung bei Trakl sind nun wiederum die antichristlichen Umkehrungen christlicher Bilder in morbide Motive, wie die verwesenden Engel, den verwesenden Christus oder den verwesenden Mönch. Diese morbid-religiösen Bildmotive kann man insofern als Symptome der Krise der Kirchen als Glaubensinstitutionen in der Moderne sowie als Anzeichen der Erosion des Christentums überhaupt im 20. Jahrhundert werten.

Man kann dieser These von der Säkularisierungserfahrung Trakls nun entgegenhalten, daß Trakl auch Dostojewski und Hölderlin, also Dichter mit stark christlich-religiöser Motivik ausgiebig las⁷¹ und sich für die Schriften der christlichen Mystiker Eckhart, Seuse, Tauler⁷² sowie Böhme und Baader⁷³ interessierte. Darüber hinaus begegnet Trakl im Dichterkreis des „Brenner“ dem Ideal christlicher und zugleich moderner Dichtung. Dies stellt auch Denneler fest: „Ende des Jahres 1912 wird Trakl ständiger Mitarbeiter der Halbmonatszeitschrift „Der Brenner“, deren christlich-ethische Thematik nicht ohne Wirkung auf Trakl geblieben ist. ... Trakl war es, der die Auffassung eines verlorenen Paradieses mit der christlichen Vorstellung der Heilsgeschichte verband, wie sie ihm vor allem die persönliche Bekantschaft Fickers und Dallagos vermittelte. Dallagos individualistische Religiosität, Heinrichs erbschuldbeladenes Christentum, die Stilisierung Trakls zum mystisch-christlichen Seher prägten dessen Identität und bestärkten ihn in seiner religiösen Grundhaltung.“⁷⁴ Man kann also davon sprechen: Trakl hat die Tradition christlich geprägter Dichtung sowie das Ideal moderner christlicher Literatur genauso intensiv wahrgenommen wie die Säkularisierung in Kultur und Alltag der Moderne.

⁷¹ Zu Trakls früher Dostojewskilektüre siehe Basil, S.45-46.

Zum biographischen Nachweis von Trakls Hölderlinrezeption siehe Basil, S.84, 114.

⁷² Zu Trakls Interesse an diesen spätmittelalterlichen Mystikern siehe Basil, S.114.

⁷³ Zu Trakls möglicher Böhme- und Baaderlektüre siehe Basil, S.34.

⁷⁴ Denneler, S.161.

Wie wirkt sich nun diese Kontinuitätserfahrung christlicher Dichtung und Religion auf Trakls Todes- und Totenmotivik aus? Im Zusammenhang mit dieser Kontinuitätserfahrung christlicher Literatur und Religiosität sollte Trakls relativ adäquates Aufgreifen christlicher Bilder in seiner Todesdarstellung verstanden werden: d. h. Bildmotive wie der vergänglichkeitsentrückte oder gekreuzigte Christus, der verborgen nahe, den Menschen aus dessen Todesverfallenheit indirekt erlösende Gott, die unsterblichen Engel usw. Diese stark christlich gefärbte Motivik kann somit bewußtseinsgeschichtlich als Anzeichen für die Kontinuität des Traditionsstromes christlicher Literatur auch in der Moderne aufgefaßt werden.

Beide Thesen nun - die der Kontinuitätserfahrung christlicher Dichtung bei Trakl sowie die der Säkularisierungserfahrung desselben - schließen sich letztlich nicht aus, sondern ergänzen sich: Die These von der Säkularisierungserfahrung Trakls trägt zur Erklärung der antichristlichen Motive seiner Todesdarstellung bei, und die Auffassung, Trakl habe die Tradition christlich beeinflusster Literatur und das Ideal moderner christlicher Dichtung nachhaltig rezipiert, hilft, die Rahmenbedingungen zur Entstehung der christlich gefärbten Bilder seiner Todes- und Verstorbenenmotivik zu verstehen. Zusammenfassend läßt sich also feststellen: Trakl ist angesichts der z. T. christlich gefärbten Motivik seiner Todesdarstellung nicht wie seine Idole Nietzsche und Rimbaud als ein eindeutig antichristlicher Autor zu bezeichnen. Ebenso wenig aber kann Trakl in Anbetracht der teilweise antichristlichen und archaisch-vorchristlichen Bildmotive seiner Todes- und Jenseitsphantasien wie z. B. Langgässer, Bergengruen, Claudel oder Bernanos als Kronzeuge für die Möglichkeit genuin christlicher und zugleich moderner Dichtung angeführt werden. Es gilt vielmehr zu konstatieren: Die z. T. christlich beeinflusste, partiell aber auch antichristliche Todesdarstellung Trakls stellt - bewußtseinsgeschichtlich analysiert - zweierlei gleichzeitig dar: Einerseits spiegelt sie die Krise des Christentums in der Moderne, andererseits weist sie zugleich auf die Möglichkeit moderner geistlicher Lyrik hin.

Es stellt sich nun abschließend die Frage, wie sich die archaisierenden Bildmotive der Jenseitsphantasien Trakls - die unmittelbare Nähe der Verstorbenen, die lebenden Leichname, die Fortexistenz der Toten in der irdischen Natur usw. zur Christlichkeit bzw. Nichtchristlichkeit von Trakls Dichtung verhalten? Im Rückbezug auf das eben Dargestellte zur antichristlichen Motivik bei Trakl liegt es nahe, die archaisierenden Jenseitsphantasien Trakls als Symptome der Krise des christlichen Jenseitsglaubens im 20. Jahrhundert zu werten, und zwar in folgendem Sinne: Durch den weitgehenden

Verlust der kollektiven Jenseitsmythologie des Christentums in der Moderne entstehen im Hinblick auf die Jenseitsfrage Leerräume im Bewußtsein des modernen Menschen, in die wie bei Trakl individualistisch abgewandelt archaisierende Bildvorstellungen aus der mythischen Tiefenschicht des eigenen Ich emporsteigen können, um sich dann mit Rudimenten des christlichen Jenseitsglaubens zu vermischen. Diesem Phänomen soll nun im folgenden Kapitel im einzelnen nachgegangen werden.

4.2 Eine mythostheoretische und religionsgeschichtliche Deutung der archaisierenden Jenseitsphantasien Trakls

Schon in der beschreibenden Darstellung der Traklschen Todes- und Totenmotivik in Kapitel 3 wurde mehrfach auf archaisierende Strukturelemente und Einzelmotive hingewiesen, und in der Auseinandersetzung mit der christlich-theologischen Traklinterpretation wurden dieselben ansatzweise thematisiert, im folgenden sollen nun die behaupteten indirekten, partiellen Entsprechungen von Trakls Totenphantasien zu Jenseitsvorstellungen von archaischen Kulturen und von Naturvölkern mythostheoretisch begründet und im einzelnen nachgewiesen werden.⁷⁵ Dieses Vorgehen, bestimmte Motivstrukturen und Einzelbilder der Totenphantasien Trakls mit den Jenseitsglauben von archaischen Religionen oder von Naturvölkern partiell zu parallelisieren, ohne das eine Beschäftigung Trakls mit denselben in irgendeiner Weise nachgewiesen werden kann, gründet sich auf bestimmte Aspekte der Mythostheorie Ernst Cassirers. Insofern soll diese einleitend in einigen, für unser Thema entscheidenden Zügen dargestellt werden.

⁷⁵ Es ließe sich hier nun die Frage aufwerfen, warum im folgenden Zusammenhang nicht auch Karl Wilhelm Buchs mythologische Trakldeutung (Mythische Strukturen in den Dichtungen Georg Trakls. Diss. Göttingen 1954) thematisiert wird. Dies hat folgende Gründe: Zunächst behandelt Buch die Totenmotivik Trakls kaum, zudem geht er nicht vom Mythosbegriff Cassirers aus. Abgesehen davon würde eine ausführliche Auseinandersetzung mit Buch die mythostheoretische Analyse der Jenseitsphantasien Trakls seitenmäßig so anschwellen lassen, daß die Proportionen zwischen der Behandlung bzw. Neukonzeption der christlichen, tiefenpsychologischen, psychoanalytischen und eben mythostheoretischen Trakldeutungen ebenso verzerrt würden wie das quantitative Verhältnis zwischen der Beschäftigung mit dem Primärtext d. h. Trakls Gedichten in Kapitel 2 sowie 3 und derjenigen mit der Sekundärliteratur in Kapitel 1 und 4.

4.2.1 Ernst Cassirers Mythosverständnis als Grundlage einer mythostheoretischen Interpretation

Für Cassirer ist der Mythos wie die Sprache, die Wissenschaft und die Kunst eine „symbolische Form“, d. h. eine „Energie des Geistes ... , durch welche ein geistiger Bedeutungsgehalt an ein konkretes sinnliches Zeichen geknüpft ... wird“⁷⁶, kurz eine „Sinnerfüllung des Sinnlichen“⁷⁷, eine geistige Sinngebung des sinnlich Wahrgenommenen.⁷⁸ Den Mythos versteht Cassirer somit neben der Sprache, dem wissenschaftlichen Denken und der Kunst als eine Form der geistigen Verarbeitung des sinnlich Wahrgenommenen, als eine Form der Wirklichkeitsbewältigung durch die Kreation einer Symbolebene bzw. -sphäre. Der Mythos ist nach Cassirers Anschauung also wie Sprache, Wissenschaft und Kunst „einer der bestimmenden Faktoren ..., kraft derer das Bewußtsein sich von der passiven Befangenheit im sinnlichen Eindruck löst und zur Schaffung einer eigenen, nach einem geistigen Prinzip gestalteten ‘Welt’ fortschreitet.“⁷⁹

Zentral für unser Thema ist nun an dieser Auffassung Cassirers, daß der Mythos nicht wie z. T. in der Aufklärung oder partiell im Positivismus Comtes nur als vorwissenschaftliche, prälogische Weltsicht vergangener oder angeblich ‘primitiver’ Kulturen betrachtet wird, sondern unter einem bestimmten Gesichtspunkt relativ gleichberechtigt neben Wissenschaft und Kunst gestellt und als „eigene Weise der geistigen Formung“⁸⁰ anerkannt wird. Insofern lehnt Cassirer auch eine psychologische Auflösung des Mythos in seine angeblichen psychischen Entstehungsbedingungen ab⁸¹

⁷⁶ Ernst Cassirer: Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften. (Ersterscheinung 1921). In: Ernst Cassirer: Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs. Darmstadt, 1959. S.175.

⁷⁷ Ernst Cassirer: Philosophie der symbolischen Formen. 2. Band: Das mythische Denken. (Ersterscheinung 1929). Darmstadt 1975. S.109.

⁷⁸ Cassirer erweitert im übrigen im Laufe seiner philosophischen Entwicklung die Anzahl dessen, was er symbolische Formen nennt erheblich und bezeichnet über Sprache, Mythos, Wissenschaft und Kunst hinausgehend auch die Religion (siehe Ernst Cassirer: Philosophie der symbolischen Formen. Zweiter Band: Das mythische Denken. Darmstadt 1975. S.281ff), die Geschichte (siehe Ernst Cassirer: Versuch über den Menschen. (Ersterscheinung 1944). Frankfurt a. M. 1990. S.262), die Sitte und das Recht (siehe Ernst Cassirer: Axel Hägerström. In: Göteborgs Högskolas Årsskrift 45 1939. S.1-119) als eigene symbolische Formen.

⁷⁹ Ernst Cassirer: Philosophie der symbolischen Formen. Zweiter Teil: Das mythische Denken. Hamburg 2002. Hrsg v. Dagmar Vogel. (Ersterscheinung 1925). In: Ernst Cassirer: Gesammelte Werke, Band 12, Hamburger Ausgabe, hrsg. v. Birgit Recki. S.16. (Ab jetzt abgekürzt als Cassirer: Ph.d.s.F. II).

Cassirer charakterisiert zwar mit dieser Textstelle innerhalb seiner Darstellung bisheriger philosophischer Mythostheorien Schellings Mythosbegriff, offensichtlich arbeitet er hier aber damit dasjenige an Schellings Mythosanschauung heraus, was seinem eigenen Mythosverständnis entspricht.

⁸⁰ Cassirer: Ph.d.s.F. II, S.XII.

⁸¹ Siehe zu Cassirers Kritik an psychologischen Mythosklärungen: Cassirer: Ph.d.s.F. II, S.X.

und beharrt darauf, daß es sich beim „Mythos“ - hier schließt er wieder an Schelling an - „gleich der Erkenntnis, gleich der Sittlichkeit und der Kunst“ um „eine selbstständige, in sich geschlossene ‘Welt’“ handelt, „die nicht an fremden, von außen herangebrachten Wert- und Wirklichkeitsmaßstäben gemessen werden darf, sondern die in ihrer immanenten Strukturgesetzlichkeit begriffen werden soll“⁸².

Entsprechend der partiellen Gleichberechtigung von Mythos, Wissenschaft und Kunst als Formen symbolischer Verarbeitung des sinnlich Erfahrenen durch den menschlichen Geist gehört das mythische Bewußtsein für Cassirer nicht nur der fernen Vergangenheit archaischer Kulturen an, sondern kann strukturell durchaus in alltäglichen Wahrnehmungsweisen, ja sogar im wissenschaftlichen Denken und insbesondere im religiösen Erleben und künstlerischen Gestalten auch des modernen Menschen fortwirken. „Ja, auch die Welt unserer unmittelbaren Erfahrung - jene Welt, in der wir alle ... beständig leben und sind - enthält eine Fülle von Zügen, die sich ... nur als mythisch bezeichnen lassen. Insbesondere ist es der Begriff der Ursächlichkeit, der allgemeine Begriff von ‚Kraft‘, der durch die Sphäre der mythischen Anschauung des Wirkens hindurchgehen muß, ehe er sich in den mathematisch-logischen Begriff der Funktion auflöst. Und so zeigt sich überall bis in die Gestaltung unserer Wahrnehmungswelt hinein, also bis in jenes Gebiet, das wir von unserem naiven Standpunkt als die eigentliche ‘Wirklichkeit’ zu bezeichnen pflegen, dieses eigentümliche Fortleben mythischer Grund- und Urmotive.“⁸³

Und nicht nur in der Art und Weise der sinnlichen Wahrnehmung und einzelnen Begriffsentwicklungen in der Geschichte der Naturwissenschaft, sondern gerade „in der Kunst und auch in der Religion“ sind - laut Paetzolds Charakteristik der Cassirerschen Kulturphilosophie - „stets mythische Energien wirksam“⁸⁴. So schreibt Cassirer über die Unmöglichkeit, die Religion vollständig zu entmythologisieren: „Versucht man aus dem Glaubensinhalt der Religion die mythischen Grundbestandteile herauszulösen und abzuschneiden, so behält man nicht mehr die Religion in ihrer wirklichen, in ihrer objektiv-geschichtlichen Erscheinung, sondern nur noch ein Schattenbild von ihr, eine leere Abstraktion zurück.“⁸⁵

⁸² Cassirer: Ph.d.s.F. II, S.XII.

⁸³ Ebd., S.17-18.

⁸⁴ Heinz Paetzold: Ernst Cassirer. Hamburg 1993. S.49.

⁸⁵ Cassirer: Ph.d.s.F. II, S.279.

Als Beispiel für das Fortwirken des mythischen Bewußtseins über die archaischen Kulturen im engeren Sinne hinaus in der Kunstgeschichte des Abendlands führt Cassirer die Symbolik des Lichts und der Himmelsrichtungen im mittelalterlichen Kirchenbau an: „Der Grundriß und Bau des mittelalterlichen Kirchengebäudes weist die charakteristischen Zügen eben jener Symbolik der Himmelsrichtungen auf, die dem mythischen Raumgefühl wesentlich sind. Sonne und Licht sind jetzt nicht mehr die Gottheit selbst, aber sie dienen immer noch als die nächsten und unmittelbarsten Wahrzeichen des Göttlichen.“⁸⁶ Dem ließe sich hinzufügen, daß auch die Lichtgestaltung im modernen Kirchenbau z. B. bei Dominikus oder Gottfried Böhm eben auf solcher mythischer Lichtsymbolik zu beruhen scheint.⁸⁷

Wichtig ist nun an diesen Anschauungen Cassirers für unser Thema, daß man aus ihnen - allerdings z. T. weiterentwickelt - Folgendes ableiten kann: Mythische Bewußtseinsenergien können auch beim modernen Menschen jederzeit wiederauftreten. Der Mythos ist so gesehen nicht nur die vorwissenschaftliche Weltansicht archaischer Kulturen oder von Naturvölkern, sondern eine Konstante des menschlichen Bewußtseins, ja eine Tiefenschicht desselben, die immer wieder eben auch im modernen religiösen Erleben, künstlerischen Gestalten, wissenschaftlichen Denken, ja im sinnlichen Wahrnehmen überhaupt emporsteigen und in einzelnen Motive oder sogar Strukturen zutage treten kann. Interpretiert und erweitert man Cassirers Mythostheorie in solcher Weise, ergänzt sie sich im übrigen teilweise zumindest mit C. G. Jungs Auffassung vom Mythos als Ausdruck des kollektiven Unbewußten nicht nur des archaischen, sondern auch des modernen Menschen. Die von Jung nachgewiesenen Strukturparallelen zwischen den nichtalltäglichen sogenannten archetypischen Träumen und archaischen Mythosmotiven können geradezu als Beleg für die von Cassirer behauptete latente Wirksamkeit mythischer Bewußtseinsenergien auch beim modernen Menschen herangezogen werden.

Inwiefern erweisen sich nun die eben referierten und erweiterten Aspekte des Mythosbegriffs Cassirers für den Vergleich der Totenphantasien Trakls mit Jenseitsvorstellungen archaischer Kulturen oder den von Naturvölkern als grundlegend? Zunächst ermöglicht erst die Theorie, daß der Mythos als Bewußtseinskonstante auch beim modernen Menschen fortwirkt und jederzeit aus seiner Tiefenschicht emporsteigen

⁸⁶ Ebd., S.120.

⁸⁷ Siehe zur architektonischen Lichtgestaltung- und Symbolik bei Dominikus Böhm und Gottfried Böhm: Veronika Darius: Gottfried Böhm. Bauten der sechziger Jahre. Düsseldorf 1988. S.83.

kann, den strukturellen Vergleich der Traklschen Jenseitsphantasien mit dem Totenglauben archaischer Kulturen, da - wie schon mehrfach betont - hier eben keine Rezeption vorliegt: Nichts weist daraufhin, daß Trakl sich mit den Jenseitsvorstellungen längst erloschener oder sogar außereuropäischer Religionen beschäftigt hat. Dementsprechend rechtfertigt gerade Cassirers Auffassung, daß Religion nicht entmythologisierbar sei und in der Kunst stets mythische Energien wirksam wären, eben diesen Strukturvergleich, denn schließlich handelt es sich ja bei Trakls dichterischen Jenseitsvorstellungen um eine Überblendung von Kunst und Religion, also um Bereiche, in denen laut Cassirer das mythische Bewußtsein jederzeit wieder auftauchen kann. Im weiteren legitimiert Cassirers Anschauung, daß die mythische Welterklärung eine in sich geschlossene Form der Wirklichkeitsverarbeitung sei und insofern die Mythologien aller Völker und Zeiten trotz aller Differenzen gleiche Grundstrukturen aufweisen, die Vorgehensweise, Trakls Totenphantasien mit den Jenseitsvorstellungen unterschiedlichster archaischer Kulturen und verschiedenster Naturvölker partiell zu parallelisieren.

In Cassirers Charakteristik und Analyse des mythischen Bewußtseins, das er - wie schon gesagt - bei allen archaischen Kulturen und Naturvölkern voraussetzt, findet sich nun eine wichtige Passage, in der Cassirer über den Todesbegriff und den Jenseitsglauben der mythischen Weltsicht spricht, die im folgenden auszugsweise zitiert werden soll. Vor dem direkten Anschneiden dieses Themas führt Cassirer allgemein aus, daß strukturelle Indifferenz in verschiedenster Form ein Grundcharakteristikum des mythischen Bewußtseins darstellt: „Schon ein flüchtiger Blick auf die Tatsachen des mythischen Bewußtseins lehrt in der Tat, daß dieses Bewußtsein bestimmte Trennungslinien, die der empirische Begriff und das empirisch-wissenschaftliche Denken als schlechthin notwendig ansehen, überhaupt nicht kennt. Es fehlt hier vor allem jede feste Grenzscheide zwischen dem bloß ‘Vorgestellten’ und der ‘wirklichen’ Wahrnehmung, zwischen Wunsch und Erfüllung, zwischen Bild und Sache“ und - wie Cassirer weiterausführt - sogar zwischen „Traum und Wachen“⁸⁸ Und nun kommt der für uns entscheidende Abschnitt: „Und so wenig wie einen festen Unterschied zwischen Traum und Wachen, so wenig gibt es für das mythische Denken einen scharfen Schnitt, der die Sphäre des Lebens von der des Todes trennt. Beide verhalten sich nicht wie Sein und Nichtsein, sondern wie gleichartige, homogene Teile ein und desselben Seins. Es

⁸⁸ Cassirer: Ph.d.s.F. II, S.44-45.

gibt für das mythische Denken keinen bestimmten, klar abgegrenzten Moment, bei dem das Leben in den Tod oder der Tod in das Leben übergeht. Wie es die Geburt als Wiederkehr denkt, so denkt es den Tod als Fortdauer. ... So 'ist' in der Tat der Tote auch dann noch, wenn seine bisherige Erscheinungsform sich gewandelt hat, wenn an die Stelle der sinnlich-materiellen Existenz ein bloß schattenhaftes körperloses Dasein getreten ist.⁸⁹

Was hat nun diese Charakteristik des mythischen Todesbegriffs und des mythischen Totenglaubens - wie Cassirer sie hier vornimmt - mit Trakls Jenseitsphantasien zu tun? Folgender Bezug ist denkbar: Aus der nichtvorhandenen Trennung von Leben und Tod, aus der Vorstellung, daß Diesseits und Jenseits „homogene Teile ein und desselben Seins“ sind, ergibt sich der Glaube an die Fortexistenz der Toten, und zwar - wie man Cassirer erweitern kann - in einer speziellen Form: nämlich in dem Glauben daran, daß die Verstorbenen in der direkten Nähe der Lebenden weiterexistieren, und eben diese Glaubensvorstellung vieler archaischer Kulturen und Naturvölker läßt sich nun teilweise zumindest mit dem Zentralmotiv von der unmittelbaren Nähe der Abgeschiedenen zu den Lebendigen in Trakls Bilderwelt⁹⁰ parallelisieren.

Bevor nun die Konkretisierung dieser potentiellen Parallelen in Angriff genommen wird, muß zuvor noch die denkbare Frage beantwortet werden, warum hier verschiedenste archaische Religionen zum Vergleich herangezogen werden und nicht stattdessen nur die naheliegendste archaisch-mythische Schicht der deutschsprachigen Kultur, nämlich der deutsche Volksglaube?

Ein Hauptgrund dafür ist folgender: Genauso wenig wie sich eine Beschäftigung Trakls mit archaischen Religionen nachweisen läßt, liegt nach allem, was wir über Trakls Lektüre wissen, eine direkte, intensive Rezeption des deutschen Volksglaubens bei ihm vor. Es gibt keinen einzigen Hinweis darauf, daß Trakl sich für Volkskunde oder etwa für Grimms „Deutsche Mythologie“ interessiert hätte.⁹¹ Auch Trakls Sozialisation macht es eher unwahrscheinlich, daß er den deutschen Volksglauben unmittelbar und intensiv rezipiert haben könnte, denn Trakl wuchs ja in einem städtischen und großbürgerlichen Milieu auf und eben nicht z. B. als Bauernjunge in einer abgelegenen

⁸⁹ Ebd., S.45.

⁹⁰ Siehe dazu Kapitel 3.6 Das Zentralmotiv von der Nähe der Verstorbenen zu den Lebenden.

⁹¹ Das Standardwerk zu diesem Thema, nämlich Bächthold-Stäublis u. Hoffman-Krayers „Handbuch des deutschen Aberglaubens“ (Berlin, Leipzig 1930-1943) konnte Trakl schon allein zeitlich noch nicht kennen.

Alpenregion, wo zu seiner Zeit der deutsche Volksglaube noch unmittelbar lebendig gewesen ist.

In Anbetracht dieser fehlenden Rezeption können also potentielle Parallelen zwischen Trakls Totenmotivik und dem deutschen Volksglauben genauso wie die zu archaischen Jenseitsvorstellungen nur über die Theorie einer mythischen Tiefenschicht auch des modernen Bewußtseins im Sinne Cassirers erklärt werden. Und im Vergleich zu einer solchen auch nur motivstrukturellen und eben nicht rezeptionsbedingten Parallelisierung von Trakls Totenphantasien allein mit dem deutschen Volksglauben hat die Synchronisierung mit verschiedensten archaischen Religionen den Vorteil, daß so nachgewiesen werden kann, wie in Trakls Verstorbenenmotivik universelle, archetypische Motivstrukturen des Totenglaubens sehr vieler archaischer Kulturen zutage treten.⁹²

Hinzu tritt, daß die Parallelisierung von Trakls Totenmotivik nur mit dem deutschen Volksglauben den Nachweis der entsprechenden Motive des deutschen Volksglaubens in der vorchristlich-germanischen Religiosität nach sich zöge, sodaß der fatale Eindruck entstünde, Trakls Verstorbenenphantasien seien neogermanisch. Dieser Eindruck wäre insofern problematisch, als Trakl in seinen Gedichten eben nicht germanische Mythologeme, sondern griechische Mythen (Orpheus, Dädalus, die Nymphen) abwandelnd zitiert. Zudem bekäme so die Cassirersche Grundauffassung vom Mythos als Bewußtseinskonstante auch des modernen Menschen als Grundlage des Vergleichs zwischen Trakls Verstorbenenphantasien und dem deutschen Volksglauben den Beigeschmack des Faschistoid-Regressiven. (Dem müßte dann dadurch entgegengewirkt werden, daß von Cassirers Analyse des Nationalsozialismus als nur negativen Wiederkehr des Mythischen in seinem Buch „Der Mythos des Staates“ ausgehend Trakls Totenmotivik daraufhin untersucht werden würde, inwieweit auch in

⁹² Der Begriff „archetypisch“ zeigt, daß hier der Cassirersche Grundansatz durch ein jungianischen Verfahren, raum- und zeitunabhängig Mythologien motivisch zu vergleichen, erweitert wird. Dies wird hier insofern als berechtigt betrachtet, als trotz erstaunlicher Ähnlichkeiten zwischen Trakls Totenphantasien und archaischen Jenseitsvorstellungen keine historische Beeinflussung vorliegt, d. h. läge eine nachweisbare Rezeption des deutschen Volksglaubens bei Trakl vor, wäre der Vergleich mit archaischen Religionen mehr als problematisch. Wenn hier also teilweise jungianisch verfahren wird, so heißt das nicht, solche Verfahren seien immer angebracht. Zwei Beispiele: Während die Parallelen zwischen dem alttestamentalen Sintflutmythos und dem des babylonischen Gilgameschepos aufgrund der geographischen Nähe und der Wechselbeziehungen beider Kulturen höchst wahrscheinlich historisch zu erklären sind, sieht das bei der erstaunlichen Affinität zwischen der Szene des Totengerichts im ägyptischen und tibetischen Totenbuch ganz anders aus, da hier jede historische Beeinflussung ausgeschlossen werden kann und insofern nur eine jungianische oder religionssoziologische Erklärung dieses Phänomens möglich ist.

ihr regressiv-archaische Motive - z.B. die Kriegssakralisierung in der Darstellung der verstorbenen Krieger - auftreten. Dies würde aber quantitativ den Rahmen dieser Untersuchung sprengen.)

Darüber hinaus entspricht auch der Vergleich von Trakls Verstorbenenmotivik mit verschiedensten archaischen Jenseitsvorstellungen auch klarer der Mythostheorie Cassirers als Ausgangspunkt der ganzen Analyse, da Cassirer in seinen konkreten Untersuchungen zu Themen wie mythisches Raumverständnis, mythische Zeitauffassung auch immer verschiedenste archaische Kulturen als Beispiele heranzieht und nicht etwa vor allem oder gar allein den deutschen Volksglauben. Abgesehen davon wird der deutsche Volksglaube auch im Folgenden mehrmals als eine archaische Mythologie neben vielen anderen zur Sprache kommen.

Um den Vergleich zu konkretisieren, sollen im Folgenden Beispiele für diese Form der Jenseitsvorstellungen in archaischen Kulturen und bei Naturvölkern angeführt werden⁹³:

4.2.2 Strukturvergleiche zwischen Trakls Verstorbenenphantasien und archaischen Jenseitsvorstellungen

So war „die Umwelt des <vorchristlichen⁹⁴> Slawen von einer Fülle von Dämonen bevölkert. Es sind bis auf wenige Ausnahmen die Geister der Abgeschiedenen, die unter den Lebenden weilen, ihnen Gutes oder Böses antun, je nachdem, wie das Verhältnis des Verstorbenen zu seinen Mitmenschen war“⁹⁵

⁹³ Um die Universalität dieser Form der Jenseitsvorstellung aufzuzeigen und sie somit als Konstante des mythischen Totenglaubens im Sinne Cassirers nachzuweisen, werden im Folgenden immer ein Beispiel aus einer archaischen Kultur im Text sowie zwei in den Fußnoten angeführt und auf drei strukturell vergleichbare Beispiele aus Stammesreligionen von Naturvölkern bibliographisch verwiesen.

⁹⁴ Es handelt sich hier um Glaubensvorstellungen, die im slawischen Volksglauben und Brauchtum bis weit in die christianisierte Zeit fort dauerten, aber keinesfalls aus dem Christentum stammen können, also Bestandteil der vorchristlichen altslawischen Religion gewesen sein müssen, auch wenn für diesen Punkt - anders als für den altslawischen Kultus z. B. - keine zeitgenössischen Berichte vorliegen, so daß nur der Rückschluß über Volksreligiosität und Gebräuche bleibt. Eine ähnliche Rekonstruktionssituation liegt auch bei den altbaltischen und z. T. auch bei den altfinnischen Jenseitsvorstellungen vor, die im folgenden zur Sprache kommen.

⁹⁵ Norbert Reiter: Mythologie der alten Slawen. In: Wörterbuch der Mythologie. I. Abteilung: Die alten Kulturvölker. Hrsg. v. Egidius Schmalzriedt u. Hans Wilhelm Haussig. 7 Bände. Band II: Götter und Mythen im alten Europa. Hrsg. v. H. W. Haussig. Stuttgart 1973. S.169. (Im folgenden abgekürzt als: W.d.M. II) S.169.

Dementsprechend findet sich in den vorchristlichen altfinnischen Jenseitsvorstellungen der Glaube daran, daß „der Friedhof in der Nähe der Behausungen das Dorf der Toten“ sei, „wo die Verstorbenen ... ihre lebenden Verwandten empfangen“ (Lauri Honko: Finnische Mythologie. In: W.d.M II, S.311-312), oder die Litauer feierten über das Mittelalter hinaus das sogenannte Totenmahl (litauisch: sermenys), bei dem die Anwesenheit eines Toten am Tisch angenommen und durch spezielle Bräuche herbeigerufen werden sollte (siehe Jonas Balys u. Harald Biezais: Baltische Mythologie. In: W.d.M. II, S.441-442).

Die entscheidende Parallele zwischen diesen eben referierten Jenseitsvorstellungen archaischer Kulturen einerseits und Trakls Totenphantasien andererseits besteht nun eben darin, daß die Verstorbenen nach ihrem Tod eben nicht wie beispielsweise im kirchlichen Christentum der offiziellen Theologie in ferne jenseitige, vom Diesseits klar abgegrenzte Welten eingehen, sondern z. T. jedenfalls in der unmittelbaren Nähe der Lebenden fortexistieren, so daß Diesseits und Jenseits weitgehend entgrenzt werden, faktisch einen Raum bilden, ja insofern sogar von einer Identität von Diesseits und Jenseits gesprochen werden muß.⁹⁶

Ein wesentlicher Unterschied nun zwischen Trakls Hauptmotiv von der unmittelbaren Nähe der Verstorbenen zu den Lebenden und dem Totenglauben archaischer Kulturen ist jedoch folgender: Trakls verzichtet durch dieses Zentralmotiv vollständig auf vom Diesseits klar abgegrenzte oder sogar ferne jenseitige Welten, während in archaischen Kulturen vielfach beide Vorstellungen nebeneinander bestehen, d. h. teilweise bleiben die Verstorbenen in der direkten Nähe der Lebenden, aber teilweise gehen sie auch in deutlich abgegrenzte, z. T. sogar ferne jenseitige Welten ein.

So nahmen die Kelten einerseits an, daß ihre Grabhügel, die sogenannten *sid* Orte wären, wo der Bereich der Lebenden und der Geistwesen, d. h. auch der Toten völlig entgrenzt seien: „man geht hin und her aus dem Bereich der Lebenden in jenen der Geistwesen und umgekehrt“⁹⁷; andererseits hingegen glaubten die Kelten auch an ferne Inseln als „Aufenthaltort der Totenseelen“⁹⁸ sowie an eine Art Elysium für Verstorbene am Meeresgrund⁹⁹.

Siehe strukturell vergleichbare Vorstellungen bei den afrikanischen Sotho (siehe Ernst Damman: *Die Religionen Afrikas*. Stuttgart 1963. S.14) den Dampierstämmen der Aborigines (siehe Ernst A. Worms u. Helmut Petri: *Australische Religionen*. In: Hans Nevermann, Ernest A. Worms u. Helmut Petri: *Religionen der Südsee und Australiens*. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1977. S.278 u.283) und den Ostjak-Samojeden (siehe Ivar Paulson: *Die Religionen der nordeurasischen (sibirischen) Völker*. In: Ivar Paulson, Ake Hultkrantz u. Karl Jettmar: *Die Religionen Nordeurasien und der amerikanischen Arktis*. Stuttgart 1962. S.117-118).

⁹⁶ Es wird hier nicht vom Christentum schlechthin, sondern explizit vom kirchlichen Christentum der offiziellen Theologie gesprochen, nach dessen Vorstellung eben die Verstorbenen in ferne, jenseitige, vom Diesseits klar abgegrenzte Welten eingehen. Der Grund für diese Formulierung ist die Tatsache, daß es die Annahme der in unmittelbarer Nähe der Lebenden weiterexistierenden Toten in dem der offiziellen Religion der Kirchen subkulturell assoziierten, in vielem allerdings letzten Endes vorchristlichen, deutschen Volksglauben ebenso gibt wie in Sonderformen des Christentums (Jung-Stillings Pietismus, Swedenborgianismus oder Anthroposophie).

⁹⁷ Jan de Vries: *Keltische Religion*. Stuttgart 1961. S.255-256.

⁹⁸ Ebd., S.257.

⁹⁹ Ebd., S.257-258.

Als strukturelle Entsprechung zu dieser doppelten Annahme findet sich in den altfinnischen Jenseitsvorstellungen neben dem Friedhof als Dorf der Toten, wo diese ihre Verwandten direkt treffen können, ein fernes, hinter einem Strom gelegenes Jenseits am nördlichen Weltende (siehe Honko, S.313-314).

Man kann somit den Schluß ziehen: Trakls vollständige Ersetzung von fernen jenseitigen Welten durch das Zentralmotiv von der Fortexistenz der Verstorbenen in unmittelbarer Nähe zu den Lebenden unterscheidet sich noch stärker als die Jenseitsvorstellungen vieler archaischer Kulturen, in denen das Weiterleben der Abgeschiedenen im Umkreis der Lebenden sekundär mit fernen Totenreichen kombiniert wird, vom christlichen Glauben an Himmel und Hölle als separate übernatürliche Welten in der offiziellen Theologie der Kirchen. Das also, was den archaischen Totenglauben mit den Jenseitsvorstellungen des Christentums oder anderer Weltreligionen wie Islam, Judentum, Hinduismus und Buddhismus indirekt verbindet, fehlt in Trakls Totenphantasien; und dasjenige, was beide zumeist voneinander trennt, nämlich die primäre Annahme der direkten Nähe der Verstorbenen zu den Lebenden, potenziert als Identität und Jenseits und Diesseits, ist in Trakls Jenseitsphantasien intensiv ausgestaltet.¹⁰⁰ Man könnte demnach zu der These kommen: In diesen wichtigen Punkt erscheinen Trakls Totenphantasien nicht nur als archaisch, sondern sogar als intensiv archaisch bzw. als potenziert mythisch.

Das Zentralmotiv der unmittelbaren Nähe der Verstorbenen zu den Lebenden manifestiert sich nun bei Trakl in einer zweifachen: einmal positiven, einmal negativen Ausprägung, zu der man jeweils wiederum indirekte Strukturanalogien im Jenseitsglauben archaischer Kulturen feststellen kann.

So findet man einerseits in Trakls Bilderwelt freundliche bis verklärte Abgeschiedene, die tröstend und indirekt sogar erlösend auf die Lebenden einwirken.¹⁰¹

Teilweise analog hierzu begegnet einem im altbaltischen Totenglauben neben den bei allen kultischen Festen gegenwärtigen Verstorbenen (siehe Balys/Biezais, S.448) ein hinter der Milchstrasse gelegenes Land der Seligen (siehe ebd., S.401).

Siehe strukturell parallelisierbare Jenseitsvorstellungen bei sibirischen Völkern (siehe Paulson, S.117), den Eskimos (siehe Ake Hultkrantz u. Karl Jettmar: die Religion der amerikanischen Arktis. In: Paulson, Hultkrantz, Jettmar: Die Religionen Nordeurasien und der amerikanischen Arktis, S.407) und den afrikanischen Kreolen (siehe Damman, S.12).

¹⁰⁰ Genauso wie es im Totenglauben archaischer Kulturen oder von Naturvölkern ferne Jenseitsreiche gibt, findet sich natürlich auch in den Jenseitsvorstellungen der Weltreligionen die unmittelbare Nähe der Verstorbenen, nur daß dieser in der offiziellen Theologie der Weltreligionen eine sekundäre und dem Glauben an vom Diesseits klar abgegrenzte Jenseitsregionen eine eindeutig primäre Bedeutung zukommt. Dementgegen steht in vielen archaischen Kulturen die Annahme separater Totenreiche im Hintergrund und die direkte Nähe der Toten eindeutig im Vordergrund und wird vor allem zu einer dauernden Identität von Diesseits und Jenseits gesteigert, was in den offiziellen Theologien der Weltreligionen nicht der Fall ist. Dies zeigt sich deutlich daran, daß das Totengedenken in den Weltreligionen auf Beerdigungsrituale und bestimmte Feste im Jahreslauf begrenzt wird, während sich in vielen archaischen Kulturen der Glaube daran findet, daß die Verstorbenen ständig im Diesseits präsent sind.

¹⁰¹ Siehe dazu ausführlicher Kapitel 3.6. Das Zentralmotiv von der Nähe der Verstorbenen zu den Lebenden.

Dementsprechend gibt es im deutschen Volksglauben die Vorstellung, daß die Geister Verstorbener Wanderern heimleuchten oder in Seenot helfen.¹⁰² (Damit korrespondierend stößt man schon in den germanisch-vorchristlichen Jenseitsvorstellungen auf das Motiv positiver Nähe freundlicher Toter, so z. B. in der Sage vom Grabhügel des Gunnar auf Hlidarendi.¹⁰³)

Trotz aller gravierenden Unterschiede bleibt hier doch eine gemeinsame Struktur zwischen Trakls Totenphantasien und dem archaischen Totenglauben: nämlich die unmittelbare Nähe der Verstorbenen zu den Lebenden wird - zum einen jedenfalls - positiv gedacht und geschildert: die Abgeschiedenen wirken tröstend, erlösend oder eben helfend und beschützend auf die Lebenden ein.

Andererseits tauchen bei Trakl nun ebenso unheimliche bis dämonische Verstorbene in der nächsten Nähe der Lebenden auf, um einen negativen Einfluß auf diese auszuüben.¹⁰⁴

Als entfernte Analogie zu diesen Verstorbenenmotiven bei Trakl ließe sich die Annahme im deutschen Volksglauben heranziehen, daß „zahllose Betrüger, Grenzfrevler, Meineidige, Verführer der Unschuld und Mörder“ als Tote „keine Ruhe finden und geistern müssen, den Lebenden zum Schrecken.“¹⁰⁵ (Schon die vorchristlichen Germanen glaubten daran, daß bestimmte Tote im Diesseits umherspukten, um Mensch und Tier zu quälen.¹⁰⁶)

¹⁰² Handbuch des deutschen Aberglaubens. Hrsg. v. E. Hoffmann-Krayer u. Hanns Bächthold-Stäubli. 10 Bände. Berlin, Leipzig 1927-1942. (Ab jetzt abgekürzt als: H.d.A.) Band III Berlin, Leipzig 1930-1931. S.482.

Analog dazu findet man im altslawischen Totenglaube die Annahme, daß aus der Seele eines verstorbenen Ahnen ein so genannter Hausgeist werden kann, der dann „die Familie beschützt, sich um das Vieh kümmert und den Hausbewohnern bei der Arbeit hilft“ (Reiter, S.179). Auch in den altfinnischen Jenseitsvorstellungen entdeckt man das Motiv, wie Tote kommen, um ihre nächsten Angehörigen vor drohenden Gefahren zu warnen (siehe Honko, S.352).

Siehe strukturell synchronisierbare Verstorbenen Vorstellungen bei den Mackenzies-Eskimos (siehe Hultkrantz/Jettmar, S.408-409) und den Aleuten-Eskimos (siehe ebd.).

¹⁰³ Da finden nämlich Skarphedin und Hogni „den Hügel des Gunnar auf Hlidarendi durchsichtig.“ (Ake v. Ström: Germanische Religion. In: Ake V. Ström u. Haralds Biezais: Germanische und Baltische Religion. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1975. S.185) „Der Hügel schien ihnen offen, und Gunnar hatte sich im Hügel umgedreht und blickte gegen den Mond ... Sie sahen, daß Gunnar heiter und sehr freudigen Aussehens war. Er sang ein Lied mit ... hoher Stimme.“ (Ebd.).

¹⁰⁴ Siehe ausführlicher Kapitel 3.6. Das Zentralmotiv von der Nähe der Verstorbenen zu den Lebenden.

¹⁰⁵ H.d.A. III, S.481.

¹⁰⁶ Siehe Ström, S.186

Z.T. synchron dazu gibt es im altbulgarischen Volksglauben, die Vorstellung, daß der zum Hausgeist gewordene Ahne, „ärgert man ihn“, „sich rächt“, „indem er die Familie mit bösen Träumen, Krankheit, ja Tod heimsucht“ (Reiter, S.179).

Auch im Rahmen der altbaltischen Jenseitsvorstellungen findet sich die Annahme, daß ein „Gemordeter oder Selbstmörder solange herumgehen und spuken muß, bis seine vorbestimmte Lebenszeit abgelaufen ist“ (Balys/Biezais, S.428)

Trotz aller Differenzen läßt sich feststellen: Strukturell z.T. vergleichbar manifestiert sich das Motiv von der unmittelbaren Nähe der Verstorbenen zu den Lebenden bei Trakl sowie im archaischen Totenglaube nicht nur in positiver Gestalt, sondern auch in eindeutig negativer Ausprägung, nämlich als angsteinflößende Totenphantasie, als Spuk- und Gespensterglauben.

Das Traklsche Zentralmotiv von der unmittelbaren Nähe der Toten zu den Lebenden gipfelt ja u. a. als Entgrenzung von Leben und Tod, Diesseits und Jenseits in dem befremdlichen Bildmotiv des lebenden Leichnams, der nicht ruhig im Grab verwest, sondern wie lebendig in direkter Nähe zu den Lebenden im Diesseits umherwandelt.¹⁰⁷ Und eben diese lebenden Leichname legen wieder den Vergleich mit archaischen Jenseitsvorstellungen, genauer mit dem Wiedergängerglauben, nahe.

So findet sich im altbaltischen Totenglauben die Vorstellung, daß Verstorbene als unverweste Leichen umhergehen und Lebende bedrohen können.¹⁰⁸

Die strukturelle Gemeinsamkeit zwischen den lebenden Leichnamen und dem altbaltischen Wiedergängerglauben liegt nun eben darin, daß ein Verstorbener in Gestalt einer unverwesten Leiche im Diesseits, in unmittelbarer Nähe zu den Lebenden fortexistiert.

Der entscheidende Unterschied jedoch besteht in dem Phänomen, daß die lebenden Leichname im archaischen Wiedergängerglauben eindeutig negative, äußerst bedrohliche Verstorbene sind, während die Mehrzahl der lebenden Leichname bei Trakl durch Adjektive wie „zart“¹⁰⁹ oder sogar „strahlend“¹¹⁰ eher positiv charakterisiert werden und nur in einem Fall das Motiv eines wie verlebendigten Leichnams durch den Kontext düster bis bedrohlich ausgestaltet wird¹¹¹.

Insofern kann festgestellt werden: Obwohl dem Bildmotiv des lebenden Leichnams auch bei Trakl trotz zumeist eher positiver Adjektive für sich genommen ein grausiger Beigeschmack, die indirekte Assoziation an Vampire anhaftet, findet die letzte Steigerung von bedrohlichen Abgeschiedenen zu lebendigen, die Lebenden

Siehe strukturell vergleichbare Vorstellungen bei den afrikanischen Asa (siehe Damman, S.17) und Bergadama (siehe ebd.) und den oburgischen Völkern Sibiriens (siehe Paulson, S.114).

¹⁰⁷ Siehe Kapitel 3.4. Der Leichnam und sein Verhältnis zum weiterexistierenden Verstorbenen.

¹⁰⁸ Siehe Balys/Biezais, S.445.dazu: W.d.M. II ... S.445.

Parallel hierzu gibt es im altslavischen Volksglauben die Gestalt des Vampirs als eines durch einen bösen Geist wieder zum Leben erweckten Leichnams, „der lebenden Wesen (Menschen und Tiere) das Blut aussaugt“ (Reiter, S.200).

¹⁰⁹ Siehe G.T., S.132. „Vorhölle“, Z.10-12.

¹¹⁰ Siehe G.T., S.431. Fragment 9.

¹¹¹ Gemeint ist das Leichnamsmotiv aus „Unterwegs“ (2.Fassung), Z.23. G.T., S.295.

bedrohenden Leichen nicht statt, und das eben im Unterschied zum archaischen Totenglauben, in dem diese letzte Potenzierung von Totenphantasien zu paranoiden Angstvorstellungen sich vollzieht.

In Anbetracht dessen läßt sich die Behauptung aufstellen: Was dieses Bildmotiv zumindest angeht, sind Trakls Totenphantasien zwar archaisierend, aber deutlich weniger archaisch als der archaische Totenglaube selbst. Dementsprechend stellt das Motiv der verlebendigten zarten bis strahlenden Leichname auch nicht nur eine partielle Analogie zum archaischen Wiedergängerglauben dar, sondern ist z. T. auch als Erscheinungsform von Abgeschiedenen in verklärten Körpern Ausdruck körperbejahender Jenseitsphantasien und hängt damit möglicher Weise indirekt mit der christlichen Vorstellung von der körperlichen Auferweckung der Toten zusammen, die sich bei Trakl zwar nicht oft, aber dennoch zweimal eindeutig findet.¹¹²

Aus der Traklschen Zentralvorstellung, daß die Verstorbenen faktisch im Diesseits jenseitig weiterleben, ergibt sich bei der großen Bedeutung der Naturdarstellung in seiner Lyrik naheliegenderweise das Motiv von der Fortexistenz der Abgeschiedenen in der diesseitigen Natur.¹¹³ Zu diesem Toten- und Naturmotiv zugleich lassen sich nun wieder als partielle Strukturanalogien Vorstellungen aus dem archaischen Totenglauben heranziehen.

So begegnen im altslawischen Volksglauben die sogenannten „Rusalki“, eine Art „Wassernymphen“, die folgendermaßen zu charakterisieren sind: „Unter einer Rusalka verstehen die Ostslaven den Geist einer auf unnatürliche Weise ums Leben gekommenen weiblichen Person oder eines Kindes ... Das Volk stellt sich die Rusalki als schöne Mädchen vor. Sie haben lange Haare und tragen grüne Kränze. In Vollmondnächten tanzen sie auf Waldlichtungen. Vorübergehende locken sie herbei und wenn sie eines Menschen habhaft werden, so lachen sie schallend, ihr Lachen aber tötet den Menschen. ... Die Rusalki sind dem Menschen durchweg feindlich gesinnt.“¹¹⁴

¹¹² Siehe dazu ausführlicher Kapitel 3.3.1 Die verklärten Abgeschiedenen.

¹¹³ Siehe dazu ausführlicher Kapitel 3.9.3 Die Toten und die pflanzliche Natur.

¹¹⁴ Reiter, S.193.

Synchron dazu stößt man im altslawischen Totenglauben auch auf den sogenannten „Wassermann“: „Der Wassermann entsteht nach slawischem Glauben aus einem ertrunkenen ... oder von der Mutter verfluchten Kinde. Er bewohnt Seen, Flüsse und Teiche, besonders solche, die wegen ihrer Strudel für den Menschen gefährlich sind ... Der Wassermann ist den Menschen durchweg feindlich gesinnt, er lockt sie in die Gewässer, um sie zu ertränken.“(Reiter, S.206).

Dem wiederum entfernt entsprechend findet sich in den altbaltischen Jenseitsvorstellungen die Anschauung, die Seelen der Verstorbenen würden in den Bäumen weiterleben, um dort zu büßen (siehe Balys/Biezais, S.401).

Die entscheidende Strukturentsprechung zwischen diesen eben kurz referierten Glaubensvorstellungen archaischer Kulturen einerseits und Trakls Motiv von der Fortexistenz der Verstorbenen in der irdischen Natur andererseits besteht nun eben darin, daß die Abgeschiedenen nicht - zumindest nicht alle und sogleich - in der verklärten Natur ferner himmlischer Paradiese weiterleben wie im Amida-Buddhismus oder im Islam, sondern in der diesseitigen Natur fortexistieren und z. T. dabei auch auf die Lebenden einwirken.

Trotz dieser partiellen Analogie fällt - vergegenwärtigt man sich die Ausgestaltung dieses Toten- und Naturmotivs bei Trakl - sofort ein fundamentaler Unterschied auf: Während in Trakls Bilderwelt die ganz überwiegende Mehrzahl der Verstorbenen, die in der Natur erscheinen, verklärte Abgeschiedene sind¹¹⁵, deren jenseitige Lebendigkeit der sie umgebenden Natur entspricht und die positiv auf die Lebenden einwirken, handelt es sich bei den referierten Motivbeispielen aus dem archaischen Jenseitsglauben entweder um eindeutig negative, die Lebenden bedrohende Tote oder um neutrale, aber keineswegs um besonders verklärte. So gesehen entsteht ein deutlicher Kontrast zwischen den verklärten, in der Natur auftauchenden Verstorbenen bei Trakl, die als Teil der Transzendenz in der diesseitigen Natur erscheinen und somit als panentheistische Totenphantasien bezeichnet werden können, einerseits, und den bestenfalls neutralen, öfter negativ bis bedrohlichen, in der irdischen Natur auftretenden Abgeschiedenen im archaischen Totenglauben andererseits, d. h. jenen Abgeschiedenen, die man sogar als Manifestation von Angstphantasien interpretieren muß. Angesichts davon ließe sich davon sprechen, daß man Trakls panentheistische Totenphantasien, in denen Transzendenz- und Naturnähe zugleich zu Tage treten, zwar z. T. in ihrem Grundmotiv - Verstorbene in der diesseitigen Natur - als archaisierend bezeichnen kann, sie trotzdem aber keineswegs direkt archaisch im Sinne eines angstbesetzten Toten- und Naturglaubens nennen darf.

Eine weitere wichtige Differenz zwischen der Naturmotivik in archaischen Jenseitsvorstellungen und dem Wechselverhältnis von Totenphantasien und Naturdarstellung bei Trakl tritt zutage, wenn man sich vergegenwärtigt, daß es nicht nur

Siehe hierzu auch eine parallelisierbare Verstorbenenenvorstellung bei den afrikanischen Sotho (siehe Damman, S.12 u. 15).

¹¹⁵ Nur der Gestalt des ambivalenten, halb seligen, halb unglickseligen Knaben Elis (G.T., S.373-375. „Elis“ (2.Fassung)) und einer ebenso mehrdeutigen Verstorbenenfigur aus „Abendland“ (ebd., S.407. „Abendland“ (2.Fassung), Z.119-123) entsprechen ambivalente Naturmotive in ihrer Umgebung, sodaß hier nicht von nur verklärten Verstorbenen gesprochen werden kann, allerdings auch keineswegs von negativen, bedrohlichen Toten in der Natur.

im Jenseitsglauben einiger archaischer Kulturen die in der irdischen Natur weiterlebenden Verstorbenen gibt, sondern in anderen archaischen Religionen ebenso verklarte bzw. vitale Naturmotive im Kontext ferner Totenreiche auftauchen.

So stellten sich die Azteken das Paradies „als einen reich bewässerten Hain voll Blumen und Früchten“¹¹⁶ vor.

In Trakls Totenphantasien nun fehlen eben ferne jenseitige Welten und somit auch verklarte Naturmotive in denselben. Wie allgemein bei Trakl anstelle ferner Totenreiche das Zentralmotiv von der unmittelbaren Nähe der Verstorbenen tritt, ersetzt hier im besonderen das Bildmotiv von den Verstorbenen in der diesseitigen Natur die verklarte Natur jenseitiger Paradiese.

Dadurch unterscheidet sich Trakls Totenmotivik nicht nur vom Jenseitsglauben einiger archaischer Kulturen, sondern vor allem auch von den Jenseitsvorstellungen bestimmter Weltreligionen, in denen Naturbilder primär in Form verklarter Naturschilderungen ferner Paradiese auftreten: Man denke an die Naturmotivik in den Paradiesbeschreibungen des Amida-Buddhismus Ostasiens¹¹⁷ oder an die Paradiesvisionen des Islam¹¹⁸.

Es kann also konstatiert werden: Trakls Naturmotivik in seinen Totenphantasien korrespondiert bezeichnenderweise gerade mit demjenigen Jenseits- und Naturglauben archaischer Kulturen (Slaven, Balten, Afrika), der diesen von den Paradiesvorstellungen der offiziellen Theologien bestimmter Weltreligionen trennt. Entfernte Parallelen zur jenseitig-fernen Naturmotivik aztekischer oder germanischer Paradiesvorstellungen, die eine Brücke zur verklarten Natur in den Jenseitserwartungen von Weltreligionen schlagen könnten, fehlen indessen vollständig. Insofern liegt folgender Schluß nahe: Dadurch, daß in Trakls Totenmotivik anstelle verklarter Natur in fernen himmlischen

¹¹⁶ Werner Kriekeberg: Die Religionen der Kulturvölker Mesoamerikas. In: Werner Kriekeberg/Hermann Trimborn/Werner Müller u. Otto Zerries: Die Religionen des alten Amerika. Stuttgart 1961. S.39.

Analog dazu findet man bei den Germanen neben den nahen Verstorbenen und dem düsteren Totenreich der Todesgöttin Hel den Glauben an ein „Unsterblichkeitsland“ „am Rande der Welt“, das als „grüne Wiese“ oder „glänzender Hain“ (Ström, S.193) beschrieben wird. Dem wiederum strukturell entsprechend begegnet auch bei Hesiod das Motiv von den Inseln der Seligen, auf denen die Erde dreimal im Jahr Früchte trägt (siehe Burkert, S.305).

¹¹⁷ So schildert das buddhistische Sutra Sukhavati-vyuha die Natur im paradiesischen Glücksland des Buddha Amitabha, wie Friedrich Heiler referiert, folgendermaßen: „Herrliche Ströme von unvorstellbarer Breite und Tiefe durchfließen dieses flache Land, deren süße Wasser wie herrliche Melodien rauschen. Edelsteinbäume und Lotusblumen von riesiger Größe glitzern in unzähligen Farben.“ (Friedrich Heiler: Die Religionen der Menschheit. 3., erw. Aufl., neu hrsg. v Kurt Goldammer. Stuttgart 1980. S.192).

¹¹⁸ Auch das koranische Paradies weist nach Heilers Charakteristik verklarte Naturmotive auf: „Der Fromme, welcher Gottes Befehlen gemäß lebt, wird ins Paradies eingehen, wo Bäche von Milch und Honig in kühlen duftenden Gärten fließen.“ (Heiler, S.500).

Paradiesen ausschließlich das Motiv von der Fortexistenz Verstorbener in der diesseitigen Natur in Erscheinung tritt, weisen Trakls Jenseitsphantasien - von diesem Gesichtspunkt jedenfalls aus betrachtet - eine intensiv archaische, ja in einem potenzierten Sinne mythische Bildstruktur auf.

Im Kontext des Grundmotivs von der Fortexistenz verklärter Verstorbener in der diesseitigen Natur gibt es in Trakls Bilderwelt die Zuordnung einer bestimmten Pflanze, d. h. Baumes, nämlich der Eiche, und eines bestimmten Tieres, nämlich der Amsel, zu den seligen Verstorbenen.

Was nun die Konnotation der Eiche mit den verklärten Verstorbenen betrifft, so erinnert diese strukturell von Ferne an die Heiligung bestimmter Bäume in archaischen Religionen. So galten im Keltentum bestimmte Bäume wie eben auch die Eiche als Bäume der Priesterkaste der Druiden¹¹⁹. Auch in der archaischen Phase der griechischen Religion entdeckt man Baumkulte wie das Zeusheiligtum von Dodona, bei dem drei Priesterinnen aus dem Rauschen einer heiligen Eiche weissagten.¹²⁰

Da die Heiligung der Eiche in der keltischen Religion schon seit jeher sehr bekannt war und angesichts von Trakls Interesse für die griechische Mythologie ebenfalls nicht ausgeschlossen werden kann, daß er von dem Eichenheiligtum von Dodona wußte, liegt es nahe, davon auszugehen, daß hier ausnahmsweise eine direkte Anregung vorliegen könnte.¹²¹ Dabei verband sich - so kann man sich den Bewußtseinsvorgang vorstellen - die direkte Anregung zur Heiligung der Eiche aus dem humanistischen Bildungsmaterial mit dem Emportauchen des Motivs aus der mythischen Tiefenschicht des Bewußtseins allgemein, eine bestimmte Pflanze bzw. einen Baum zu heiligen. Trotzdem ist festzustellen: Die Heiligung der Eiche nicht nur im allgemeinen, sondern speziell durch deren Verbindung mit verklärten Verstorbenen ist wieder ein von Trakl völlig eigenständig entwickeltes Toten- und Naturmotiv.¹²²

¹¹⁹ Siehe Christian J. Guyonvarc'h u. Françoise Le Roux: Die Druiden. Mythos, Magie und Wirklichkeit der Kelten. Engerda 1995. S.196.

¹²⁰ Siehe Burkert, S.185.

Die Verehrung bestimmter Bäume, insbesondere der Eiche, begegnet einem auch in der altbaltischen Religion (siehe Balys/Biezais, S.424).

¹²¹ Da hier eine direkte Anregung vorliegen könnte, ist es an dieser Stelle naheliegender, den Eichenkult der keltischen und griechischen Religion im Haupttext zu thematisieren als die Vorstellung im deutschen Volksglauben, Verstorbene könnten die Gestalt von Bäumen annehmen (H.d.A. III, S.492), zumal dort nur von Bäumen allgemein, in der keltischen und griechischen Mythologie hingegen speziell von der Eiche die Rede ist.

¹²² Es gab zwar bei den Kelten den Brauch Eichenzweige in die Gräber Verstorbener zu legen und fürstliche Grabkammern aus Eichenholz zu zimmern (siehe Sylvia u. Paul F. Botherroyd: lexikon der keltischen Mythologie. München 1995. S.33), diese Gebräuche sind aber zu speziell, als das Trakl sie

Wichtig ist es nun, trotz der vorhandenen teilweisen Strukturentsprechungen zwischen dem alteuropäischen Baumkult einerseits und Trakls Heiligung der Eiche als Baum der verklärten Verstorbenen andererseits wiederum nicht die gravierenden Unterschiede zu übersehen: Trakls Heiligung der Eiche durch ihre Verbindung mit den verklärten Abgeschiedenen ist nämlich alles andere als ein neuheidnischer Baumkult im Medium der Lyrik, sondern ein Sinnbild von Trakls transzendierendem Naturverständnis und seiner panentheistischen Totenphantasien. Während in den alteuropäischen Religionen der Baumkult Ausdruck einer unumschränkten Sakralisierung der Natur war, wird die Eiche bei Trakl nur insofern geheiligt, als sie mit den verklärten Verstorbenen verbunden ist, d. h. die Heiligung der Natur findet nur soweit statt, wie sie Anteil an der Transzendenz hat, denn die Natur ist bei Trakl eben nicht identisch mit der Transzendenz, was ihre ständig beschworene Todesverfallenheit unmißverständlich klar macht. So betrachtet, ist es letztlich die indirekt christlich beeinflusste Vorstellung von der Natur mortur und die daraus folgende Nichtidentität von Natur und Transzendenz bei Trakl, die dazu führt, daß man Trakls Heiligung der Eiche im Kontext von Trakls Natur- und Todesdarstellung insgesamt gesehen zwar archaisierend, nicht aber archaisch nennen sollte.

In vergleichbarer Weise wie die Verbindung der Eiche mit den verklärten Verstorbenen von Ferne strukturell an den alteuropäischen Baumkult erinnert, weckt die Zuordnung der Amsel zu den verklärten Abgeschiedenen Assoziationen an die Sakralisierung bestimmter Tiere in archaischen Religionen.

So begegnet die Sakralisierung bestimmter Tiere im altägyptischen Tierkult, bei dem ein im Tempel gehaltenes heiliges Tier, wie beispielsweise der Falke von Edfu, während der kultischen Feste zumindest als Teilverkörperung eines bestimmten Gottes wie hier des Sonnengottes Horus angesehen wurde.¹²³

gekannt haben könnte, zumal nichts im biographischen Material auf eine intensivere Beschäftigung Trakls mit der keltischen Religion hinweist.

Zu der Verknüpfung eines bestimmten Baumes bzw. einer Pflanze mit den Abgeschiedenen gibt es nun allerdings wieder - selbstverständlich völlig rezeptionsunabhängig - partielle Analogien in Stammesreligionen: So stellen sich die Gbände und Kisi in Liberia die Totengeister zumindest zeitweise hausend speziell in Baumwollbäumen vor (Damman, S.15) und die Sotho glauben, dass die Seelen der Verstorbenen insbesondere in der Thitikwarestade Wohnung nehmen (ebd.).

¹²³ Siehe Koch, S.456 u. 459.

Entfernt synchron dazu glaubten die Aboriginesstämme Südostaustraliens, daß in einer mythischen Vorzeit, in der sogenannten 'Traumzeit' ein göttliches Schöpferwesen namens Bunjil die Erscheinungen der Umwelt und alle für den Menschen wichtige Dinge erschuf und dass eine Erscheinungsform dieses Wesens der australische Adlerfalke sei; infolgedessen wurde der Adlerfalke auch zum Totemtier dieser Aboriginesstämme (siehe Waldemar Stöhr: Totem, Traumzeit, Tjurunga – Die australischen Religionen.

Eine entfernte Strukturanalogie zwischen den eben referierten archaischen Vorstellungen und der Traklschen Zuordnung der Amsel zu den verklärten Abgeschiedenen besteht nun darin, daß hier wie dort ein bestimmtes Tier sakralisiert bzw. transzendierend stilisiert wird, indem dasselbe mit übernatürlichen Wesen - Göttern oder eben verklärten Verstorbenen - verbunden wird.

Die wesentliche Differenz liegt jedoch darin, daß in den archaischen Beispielen eine partielle oder vollständige Identifikation der Tiere mit den göttlichen Wesen temporär angedeutet oder direkt angenommen wird, während bei Trakl die Amsel keineswegs eine theriomorphe Erscheinungsform verklärter Abgeschiedener ist, sondern nur häufig in Zusammenhang mit deren Epiphanie auftaucht und somit als ihnen zugeordnet betrachtet werden kann. Darüber hinaus unterscheidet sich Trakls transzendierende Stilisierung der Amsel vom archaischen Tierkult, dadurch entscheidend, daß die Amsel bei Trakl ausschließlich verklärten Abgeschiedenen und nicht etwa Christus oder Gott zugeordnet wird, während es im altägyptischen Tierkult keineswegs Verstorbene, sondern göttliche Wesen sind, die durch die betreffenden Tiere teilweise oder ganz repräsentiert werden.

Über die partiellen Strukturparallelen zwischen Trakls transzendierender Stilisierung der Amsel und archaischen Tiersakralisierungen im allgemeinen hinausgehend, entdeckt man in archaischen Jenseitsvorstellungen auch im besonderen einzelne Beispiele, wo Vögel allgemein mit Verstorbenen identifiziert werden. So findet sich im altfinnischen Totenglauben die Vorstellung, daß die Verstorbenen in Gestalt von Vögeln an ihren Gräbern in Erscheinung treten können.¹²⁴

Eine Teilentsprechung zwischen diesen Glaubensvorstellungen archaischer Kulturen und Trakls Konnotation der Amsel mit den verklärten Abgeschiedenen läßt sich nun

In: Mircea Eliade: Geschichte der religiösen Ideen. Band 3.2. Hrsg. v. Ion P. Culiano. Freiburg i.B., Basel, Wien 1991. S.193).

¹²⁴ Siehe Honko, S.351-352.

Auch im deutschen Volksglauben findet sich die Erscheinung von Verstorbenen als Tieren, vor allem als Pferd, Hund oder Katze. „Gute Geister“ allerdings „verwandeln sich nicht in Tiere, tiergestaltige Geister gelten als unerlösbar. Ein Geist wandelt sich in ein Tier, um die Menschen zu ängstigen, zu stören, zu schädigen.“ (H.d.A. III, S.491-492) In Anbetracht dessen, daß es im altfinnischen Totenglauben nicht Pferde, Hunde und Katzen, sondern eben Vögel sind, in deren Gestalt die Verstorbenen erscheinen, und diese nicht wie die tiergestaltigen Toten im deutschen Volksglauben negativ charakterisiert werden, wurde hier im Haupttext das altfinnische Beispiel thematisiert und nur in den Fußnoten der deutsche Volksglaube.

Vom Motiv her teilweise synchron dazu glaubten die Azteken, daß die gefallenen Krieger, nachdem sie die Sonne als deren Gefolge bis zum Mittag begleitet hatten, als Schmuckvögel oder Schmetterlinge zur Erde hinabsteigen würden (siehe Krickeberg, S.39).

eben insofern feststellen, als hier wie dort eine bestimmte Tierart, ja sogar speziell Vögel auf Verstorbene bezogen werden.

Trotzdem bleibt wieder ein gravierender Unterschied: Während in den archaischen Beispielen die Vögel mit Verstorbenen identifiziert werden, wird die Amsel bei Trakl nur den verklärten Abgeschiedenen zugeordnet; Davon, daß ein Verstorbener in Gestalt einer Amsel erscheint ist nirgends die Rede. Dieses Phänomen wurzelt wiederum darin, daß in einem entfernt christlichen Sinne Transzendenz und Natur bei Trakl nicht identisch sind.

Es läßt sich somit der Schluß ziehen: Trakls motivische Verbindung der Amsel mit den verklärten Verstorbenen läßt sich zwar aufgrund ihrer partiellen Strukturanalogien zu archaischem Totemismus, Tierkult und Vogelmythen als archaisierend bezeichnen. Infolge der Nichtidentität von Natur und Transzendenz in Trakls Bilderwelt und den sich daraus ergebenden Differenzen zu den betreffenden archaischen Vorstellungen kann aber Trakls Stilisierung der Amsel zum Vogel der Verstorbenen¹²⁵ keineswegs direkt archaisch genannt werden. Bezeichnenderweise entspricht dieser Befund der ebenfalls nicht archaischen, sondern nur archaisierenden Konnotation der Eiche mit den verklärten Abgeschiedenen in Trakls Bilderwelt.

Im Gegensatz allerdings zu Trakls transzendierender Stilisierung der Eiche, zu der es zumindest theoretisch Anregungen im humanistischen Bildungsgut gegeben haben könnte, ist die Zuordnung der Amsel zu den verklärten Abgeschiedenen eine ganz individualistische Setzung des Dichters selbst: Die Stilisierung der Amsel zum Vogel der Verstorbenen oder überhaupt eine Sakralisierung dieses Singvogels findet sich nirgends außer bei Trakl. Vergegenwärtigt man sich zudem, daß Trakl die Amsel aufgrund ihrer wohlklingenden Stimme zum Vogel der Verstorbenen stilisiert, um seine Totenmotivik damit zu musikalisieren, d. h. zu ästhetisieren, wird anschaulich: In der Zuordnung der Amsel zu den verklärten Abgeschiedenen bei Trakl überschichtet sich eine spezifisch künstlerische, individualistische Natur- und Totenmotivik mit einer aus

¹²⁵ Es wird die Amsel hier absichtlich Vogel der Verstorbenen und nicht Totenvogel genannt, da die Amsel bei Trakl bis auf eine Textstelle (G.T., S.373. „Elis“ (2.Fassung), Z.3-4) nicht den Tod ankündigt, sondern den seligen Verstorbenen zugeordnet erscheint. Insofern ist auch der Vergleich mit der altägyptischen Tiersakralisierung, d. h. mit der Identifikation des Falken mit dem Sonnengott Horus, naheliegender als eine Parallelisierung mit dem Totenvogel des deutschen Volksglaubens, der Eule (siehe Handbuch des deutschen Aberglaubens. Hrsg. v. E. Hoffmann-Krayer und Hanns Bächthold-Stäubli. Band VIII. Berlin, Leipzig, 1936/37. S.995), denn die Amsel bei Trakl ist weniger ein theriomorphes Todesvorzeichen, als ein transzendent stilisiertes Toten- und Naturmotiv.

der mythischen Tiefenschicht des Bewußtseins emporsteigenden archaisierenden Bildstruktur.

Neben den Bildmotiven, die mit der Zentralvorstellung von der direkten Nähe der Verstorbenen zusammenhängen, oder den eben behandelten Toten- u. Naturmotiven, gibt es noch andere Motivstrukturen in Trakls Totenphantasien, die den Vergleich mit archaischen Jenseitsvorstellungen nahelegen. So findet sich in Trakls Jenseitsphantasien partiell zumindest eine ansatzweise Entkoppelung von Transzendenznähe wie ethischer Reinheit von Verstorbenen zum einen und seliger jenseitiger Fortexistenz derselben zum anderen statt¹²⁶, ein Phänomen, das von ferne an den vorethischen Jenseitsglauben bestimmter archaischer Kulturen erinnert.

Die Azteken z. B. glaubten, daß nicht der ethische Lebenswandel und eine daraus resultierende Nähe zu den Göttern, sondern nur die Todesart Glück und Unglück des jenseitigen Weiterlebens bestimmte: Allein die gefallenen oder von den Feinden geopferten Krieger sowie die im Kindbett gestorbenen Frauen wurden zu himmlischen Begleitern der Sonne, und die Ertrunkenen oder vom Blitz Erschlagenen kamen ins Reich des Regengottes, während alle anderen Verstorbenen eine unglückselige Fortexistenz als Mistkäfer oder Stinktiere auf Erden oder als Schatten in der Unterwelt erwartete.¹²⁷

Die entscheidende Gemeinsamkeit zwischen diesem vorethischen Jenseitsglauben bestimmter archaischer Kulturen und den transzendenznahen, verklärten und doch leidenden Verstorbenenfiguren bei Trakl liegt nun eben darin, daß eine duale Ethisierung der Jenseitsvorstellungen wie sie im Christentum z. B. strukturbestimmend ist, weitgehend fehlt oder zurückgenommen wurde.

Trotzdem bleiben selbstverständlich grundsätzliche Differenzen: Während nämlich in den vorethischen Jenseitsvorstellungen bestimmter archaischer Kulturen das jenseitige Schicksal eines Verstorbenen von letztlich äußeren Ereignissen oder Gegebenheiten wie Todesart oder sozialer Rang abhängig war, läßt sich eine solche Begründung bei Trakls Verstorbenenfiguren nirgends nachweisen. Der partielle Bruch mit der christlich-dualen

¹²⁶ Siehe dazu ausführlicher Kapitel 3.10.2.4 Der verwesende oder verstorbene Mönch und die verklärte Mönchin.

¹²⁷ Krickeberg, S.39-40.

Ebenso vergeblich sucht man eine ethische Dualisierung beispielweise auch in den sumerischen wie babylonisch-assyrischen Jenseitsvorstellungen, die von einem schattenhaften Dasein fast aller Toter in einer trostlosen Unterwelt ausgingen (siehe Heiler, S.123 u. 126).

Siehe strukturell ähnlich vorethische Jenseitsvorstellungen bei den sibirischen Juraken (siehe Paulson, S.116) und den Eskimos (siehe Hultkrantz/Jettmar, s.408).

Ethisierung des Jenseitsglaubens hat vielmehr die Funktion, das Fluidum des Tragischen in Trakls Bilderwelt mitzuerzeugen nach dem Prinzip: selbst die transzendenznahen Verstorbenen leiden weiter.

Darüber hinaus muß festgestellt werden: Neben den transzendenznahen und doch leidenden Verstorbenen, die dem ethisch dualen Strukturprinzip der christlichen Jenseitsvorstellungen nicht entsprechen, gibt es bei Trakl durchaus eine duale Differenzierung von Abgeschiedenen in Verklärte, Erlöste zum einen und Verdammte zum anderen.¹²⁸ Dabei werden zumindest die Verklärten z. T. zugleich als transzendenznah wie als selig dargestellt, was wiederum an die duale Ethik des christlichen Jenseitsglaubens erinnert.

Trakls Totenphantasien sind also einerseits nichtethisch und damit strukturell mit dem vorethischen Jenseitsglauben bestimmter¹²⁹ archaischer Kulturen partiell parallelisierbar, so daß sie insofern als archaisierend bezeichnet werden können; Andererseits jedoch sind Trakls Jenseitsphantasien trotzdem von den dual ethisierten Jenseitskonzeptionen des Christentums beeinflusst, sodaß man sie keineswegs direkt archaisch nennen sollte.¹³⁰

Abschließend soll die Frage thematisiert werden, inwieweit die ansatzweise Kriegssakralisierung in der Darstellung der verstorbenen Krieger bei Trakl Strukturanalogien zu Kriegssakralisierungen in archaischen Jenseitsvorstellungen aufweist. Momente von Kriegssakralisierung wurden in dem Gedicht „Grodek“ insofern festgestellt, als zunächst von einem zürnenden Gott im Blut der Krieger gesprochen wird und vor allem indem später die toten Soldaten „Geister der Helden“ genannt werden, die zudem noch von der kosmisch überhöhten, zur Ersatzgottheit emporstilisierten Schwester begrüßt werden.¹³¹

¹²⁸ Siehe dazu ausführlicher Kapitel 3.3.1 Die verklärten Abgeschiedenen - und Kapitel 3.3.2 Die verdammten Verstorbenen.

¹²⁹ Es sei im Übrigen ausdrücklich daraufhingewiesen, daß die Jenseitsvorstellungen keineswegs aller archaischer Kulturen vorethisch sind: So gesteht schon der Homerische Demeterhymnus der Totenkönigin Persephone das Recht zu Übeltäter bis in die Ewigkeit zu strafen (siehe Burkert, S.305), und in der Szene des Totengreichs in den altägyptischen Totenbüchern manifestieren sich eindeutig ethische Maßstäbe (siehe Siegfried Morenz: Ägyptische Religion. Stuttgart 1977. S.134-142).

Auch im Totenglaube von bestimmten Naturvölkern begegnen einem ethische Motive: So glauben die sibirischen Jenissei-Tungusen, daß „ein guter Mensch in einem himmlischen Jenseits“ „weiterlebt“ (Paulson, S.119) und in afrikanischen Stammesreligionen stößt man auf die Vorstellung des Ahnengerichts: Dabei „befragen“ „die Vorfahren“ „den Neuankömmling ... um festzustellen, ob er auf Erden Strafwürdiges, wie etwa Zauberei oder Mord, begangen hat“ (Damman, S.13).

¹³¹ Siehe dazu ausführlicher Kapitel 3.10.2.3 Die sterbenden oder verstorbenen Krieger.

Sucht man nun nach entfernt Vergleichbarem in alten Kulturen, so finden sich deutliche Beispiele von Kriegssakralisierung in folgenden archaischen Jenseitsvorstellungen: So gab es im germanischen Jenseitsglauben die Annahme eines „Schlosses der Geschlagenen“, eben des germanischen Walhalla, in das Odin als „Siegesgott“ oder „Vater der Gefallenen“ die toten Krieger aufnimmt. „Hier veranstalten“ die Gefallenen dann weiterhin „kriegerische Spiele“¹³². Diese germanisch-vorchristliche Vorstellung lebt nun auch im deutschen Volksglauben weiter: So soll sich „alle 7 oder 100 Jahre Karl der Große mit einem Reiterheer am Fuß des hessischen Gudinsbergs“ eine „Geisterschlacht“ liefern, oder es gibt die Annahme im Volksgut, daß „die Toten der Wendenschlacht am Walenberg bei Bischheim ... nachts aus ihren Gräbern“ kommen „und den Kampf“ fortsetzen, „so daß der ganze Berg rot schimmert“¹³³.

Die entfernten Entsprechungen zwischen diesen archaischen Beispielen und der Textpassage in „Grodek“, wo transzendierte Schwester die „Geister der Helden“ ‚grüßt‘, liegt nun darin, daß sich hier wie dort eine Kriegssakralisierung vollzieht, und zwar mittels der Verklärung verstorbener Krieger bzw. toter Soldaten.

Synchron hierzu erinnert eben auch das Motiv vom zürnenden Gott im Blut der sterbenden Krieger in „Grodek“ strukturell teilweise an archaische Kriegsgottheiten wie den altslawischen Svantevit, der mit den slawischen Kriegern nach deren Vorstellung in die Schlacht zog¹³⁴.

¹³² Ström, S.119.

Parallel dazu stößt man auch in den keltischen Jenseitsvorstellungen auf eine Art Walhalla, das Vries folgendermaßen erläutert: „Wie könnte es anders sein, als daß Krieger, die mit ihren Waffen begraben werden, auch nach dem Tod den Kampf fortsetzen wollen. Das führt zu Sagen, in denen nach einer Schlacht die Toten weiterkämpfen; ... so in der Erzählung von der Schlacht Mag Tured.“(Siehe Vries, S.2571).

Strukturell analog begegnet in der aztekischen Religion eine Sakralisierung des Kriegerstandes, die gerade in den aztekischen Jenseitsvorstellungen zum Ausdruck kommt. W. Krickeberg beschreibt dies folgendermaßen: „Mit den Azteken erschien ein Volk auf der Bildfläche (der mesoamerikanischen Kulturen), in dessen sozialem Gefüge der kriegerische Sonnengott die erste Stellung einnahm. Daher wurde den gefallenen oder den vom Feind geopfertem Krieger, den aus dem Kriegertum hervorgegangen Königen und Kaufleuten, deren gefährvolle Expeditionen ihnen oft genug den Mut und die Energie von Krieger abverlangte, die Ehre eines bevorzugten Todesschicksals zuteil. Sie begleiteten die Sonne bis zum Mittag und übergaben sie dann den im Kindbett gestorbenen Frauen, die als ‘weibliche Krieger’ angesehen wurden und bis zum Untergang das Gefolge der Sonne bildeten. Sobald sie ihres Dienstes ledig waren, schwebten die toten Krieger in Gestalt von Schmuckvögeln oder Schmetterlingen zur Erde hinab.“(Krickeberg, S.39).

¹³³ H.d.A. III, S.547.

¹³⁴ Siehe Reiter, S.195.

Im Hinblick auf weitere archaische Kriegsgottheiten siehe auch den germanischen Kriegsgott Odin (Ström, S.119), altungarischen Kriegsgott Hadur (siehe Michael de Ferday: Mythologie der Ungarn. In: W.d.M II, S.230) oder die keltischen Kriegsgötter (siehe Vries, S.56-70) und Kriegsgöttinnen (ebd., S.135-138).

Trotzdem muß sogleich wieder auf die entscheidenden Unterschiede hingewiesen werden: So werden die „Geister der Helden“ gleich anschließend „blutende Häupter“ genannt, was die Bildvorstellung nahelegt: Die toten Soldaten bluten, d. h. leiden, ja sterben nach ihrem Tod noch weiter. Damit korrespondierend heißt es in derselben Textpassage von der kosmisch verklärten Schwester eben nicht, daß sie siegreich durch den Hain schreitet, sondern, daß sie „durch den schweigenden Hain“ „schwankt“, wie tödlich verletzt. Davon also, daß die toten Soldaten von einer Kriegsgottheit in ein Gefallenenparadies geführt werden oder sofort eine neue heroische Schlacht beginnen, kann somit keine Rede sein, im Gegenteil: Das Leiden und Sterben der Soldaten setzt sich jenseitig fort. So steht auch in dem anderen zentralen Kriegsgedicht Trakls „Im Osten“ die Zeile: „Im Schatten der herbstlichen Esche / seufzen die Geister der Erschlagenen.“¹³⁵ Trotz ansatzweiser Verklärung und Heroisierung durch die Bezeichnung „Geister der Helden“ und durch die motivische Verbindung mit der kosmisch überhöhten Schwesterngestalt bleibt also die jenseitige Fortexistenz der toten Soldaten dennoch eine leidvolle, und das eben im deutlichen Kontrast zu dem glückseligen Weiterleben der verstorbenen Krieger in den keltischen, germanischen oder aztekischen Jenseitsvorstellungen.

Auch was das Motiv vom zürnenden Gott im Blut der Krieger angeht, muß darauf aufmerksam gemacht werden, daß dieses Bildmotiv nach einer Darstellung des Sterbens im Krieg folgt, die den Tod auf dem Schlachtfeld als furchtbares Leiden schildert. So heißt es nämlich in der sechsten und siebten Zeile von „Grodek“: „... umfängt die Nacht / Sterbende Krieger, die wilde Klage ihrer zerbrochenen Münder.“¹³⁶ Und dieses ambivalente Aufeinanderfolgen, ja Ineinanderübergehen von Kriegssakralisierung und Anklage gegen die Schrecken des Krieges unterscheidet Trakls Kriegsmotivik nun deutlich von der Kriegsmythologie archaischer Kulturen, in denen der Krieg unmißverständlich verherrlicht wird.

Es läßt sich also feststellen: Da die nachtodliche Fortexistenz der verstorbenen Soldaten eher leidvoll und eben nicht als heroisch weiterkämpfend geschildert wird, kann die ansatzweise Kriegssakralisierung in der Bezeichnung „Geister der Helden“ oder in dem Motiv vom zürnenden Gott im Blut der Krieger nicht direkt als archaisch, sondern nur z. T. als archaisierend bezeichnet werden; Dabei sollte man dann sogar immer sofort hinzufügen, daß die partiell archaisierende Kriegssakralisierung in Trakls

¹³⁵ G.T., S.165. „Im Osten“, Z.6-7.

¹³⁶ G.T., S.167. „Grodek“ (2.Fassung), Z.6-7.

Totenphantasien mit einer alles andere als archaischen Anklage gegen die Schrecken des Krieges einhergeht.

Überblickt man alle herausgearbeiteten Strukturanalogien zwischen Trakls Totenphantasien und archaischen Jenseitsvorstellungen, so läßt sich Folgendes zusammenfassend konstatieren: Trakls Verstorbenenphantasien sind durch ihre im Vorhergehenden nachgewiesenen Teilentsprechungen zu archaischen Jenseitsvorstellungen ein prägnantes Anschauungsbeispiel für die von Cassirer abgeleitete These, daß auch beim modernen Menschen jederzeit mythische Bewußtseinsenergien auftreten und beispielsweise eben in dichterischen Motiven Gestalt annehmen können.

Umgekehrt heißt das für die Trakldeutung: Wesentliche Bildmotive der literarischen Totenphantasien Trakls lassen sich durch den Vergleich mit partiell parallelen Jenseitsvorstellungen archaischer Religionen kulturanalytisch erklären, und zwar eben im Hinblick auf die Theorie vom Mythos als Bewußtseinskonstante auch des modernen Menschen; d. h. die betreffenden Motive aus Trakls Jenseitsphantasien stellen archaisierende bzw. archaische Vorstellungskomplexe dar, die aus der mythischen Tiefenschicht des Bewußtseins auch des modernen Menschen emporsteigen können, um diejenigen Leerräume nun teilweise auszufüllen, die durch das Brüchig-Werden des kollektiven christlichen Jenseitsglaubens in der Moderne entstanden sind. Dabei kommt es gerade bei Trakl immer wieder zu Mischungen zwischen diesen archaisierenden Bildmotiven mit Relikten christlich-kirchlicher Jenseitsvorstellungen.

Insgesamt ist darüber hinaus zu beobachten, daß die Parallelen zwischen Trakls Verstorbenenphantasien und den betreffenden archaischen Jenseitsvorstellungen bei allen behandelten Motiven fast nie als direkt oder gar vollständig bezeichnet werden können, sondern vielmehr immer partiell, indirekt oder einseitig abgewandelt genannt werden mußten. In diesem Zusammenhang sollte weiterhin konstatiert werden, daß hierbei zwei gegenläufige Tendenzen zutage treten, wie sich die einzelnen Bildmotive- bzw. Motivstrukturen in Trakls Totenphantasien von den archaischen Jenseitsvorstellungen unterscheiden:

Auf der einen Seite findet man die eben nicht archaisch, sondern nur archaisierend zu nennenden Verstorbenenmotive, die trotz einer Grundanalogie deutlich weniger archaisch erscheinen als die jeweiligen Entsprechungen im archaischen Totenglauben selbst.

Hierbei fällt auf, daß zwar nicht bei allen, aber bei einigen dieser nur archaisierenden Bildvorstellungen indirekte Einflüsse christlicher Bildlichkeit zu den Differenzen führen, die diese Totenmotive von ihren archaischen Strukturanalogien unterscheiden.

Auf der anderen Seite - den nur archaisierenden Bildvorstellungen gegenüber - steht jedoch eine zentrale Motivstruktur der Traklschen Jenseitsphantasien, die nicht nur als archaisch, geschweige denn archaisierend, sondern als intensiv archaisch, ja als potenziert archaisch bezeichnet werden muß: Es handelt sich dabei um die vollständige Ersetzung von fernen jenseitigen Welten durch das Zentralmotiv von der Nähe der Verstorbenen zu den Lebenden und die daraus folgende Kompensation von verklärten Naturmotiven jenseitiger Paradiese durch die Vorstellung von der Fortexistenz der Verstorbenen in der diesseitigen Natur.

Trotz der Gegenläufigkeit jener beiden Tendenzen in Trakls Totenphantasien durchwirkt und überschichtet sich diese potenziert archaische Motivstruktur mit den nur archaisierenden Bildmotiven.

Insgesamt läßt sich abschließend feststellen: Cassirers Mythostheorie erweist sich als sinnvoller Nexus, um bestimmte Strukturen und Motive der Jenseitsphantasien Trakls bewußtseinsgeschichtlich zu erklären, die sich nicht historisch, z. B. aus der Auseinandersetzung mit dem Christentum, ableiten lassen.

4.2.3 Parallelen und Differenzen zwischen Trakls Totenmotivik und Jung-Stillings Geisterkunde

Im Folgenden soll schlaglichtartig angeleuchtet werden, wie der archaische Vorstellungskomplex von der unmittelbaren Nähe der Verstorbenen zu den Lebenden eben gemäß der Theorie von der Bewußteinskonstante des Mythischen auch in Sonderbewegungen des Christentums auftritt und wie sich dieses Auftauchen zu demselben bei Trakl verhält. Exemplarisch wird dies an Jung-Stillings Theorie der Geisterkunde gezeigt werden. (Man könnte auch Swedenborgs Jenseitsvisionen oder Steiners Schilderungen der nachtodlichen Welt heranziehen, was aber den Rahmen dieser Untersuchung quantitativ und proportional sprengen würde.) Vorab muß dabei gleich daraufhin gewiesen werden, daß bei Trakl keine Rezeption Jung-Stillings, Swedenborgs oder Steiners vorliegt, mögliche Parallelen sind also nur als bewußtseinsgeschichtliche Strukturanalogien zu verstehen.

Jung-Stilling erläutert sein Jenseitsverständnis in seinen Schriften „Theorie der Geisterkunde“¹³⁷, „Apologie der Theorie der Geisterkunde“¹³⁸ und „Szenen aus dem Geisterreich“¹³⁹. Als „Beweis für die Tatsächlichkeit der Geisterwelt“ führt Jung-Stilling in seiner grundlegenden Abhandlung „Theorie der Geisterkunde“ „verschiedene Beispiele von Spukerscheinungen, verbürgte Nachrichten von Freunden, zum Teil auch aus bekannten Sammlungen“¹⁴⁰. Wie Jung-Stilling diese Spukerscheinungen referiert und erläutert soll an einem Beispiel gezeigt werden, das er selber besonders ausführlich behandelt.

Jung-Stilling nennt diesen Bericht explizit „wahrhafte Erzählung von einem Geist, welcher ... vom 1sten Januar bis zum 30sten April 1755 in gewissen Periodis zum öfteren erschien“¹⁴¹. Die Geschichte beginnt damit, daß ein junger Mann jede Nacht träumt, ein ihm fremder Mann fordere ihn auf, einen vergrabenen Schatz zu heben.¹⁴² Schließlich erscheint ihm dieser Geist auch im Wachzustand und zwar immer häufiger.¹⁴³ Da der junge Mann mit dem Geist nicht sprechen will, schreibt er auf den Rat seines Vaters Fragen an den Geist auf, bei seinem nächsten Erscheinen beantwortet der Geist alle Fragen klar und deutlich.¹⁴⁴ Der Geist erzählt, daß er schon seit 120 Jahren auf diesen jungen Mann warte und daß er nur erlöst werde, zur Ruhe komme, wenn dieser den Schatz hebt, den er selbst einst vergraben hatte.¹⁴⁵ Die Unsicherheit des jungen Mannes darüber, ob der Geist gut oder böse sei, beseitigt derselbe, indem er den Namen Jesu gerne hört, mit einem weißen Kind erscheint, das ein Te deum singt und davon spricht, daß seine Unruhe, sein Umhergeistern eine von Gott gesandte Läuterung darstelle, da er zu sehr am Geld gehangen habe.¹⁴⁶ Schließlich erlöst der junge Mann den Geist nicht dadurch, daß er den Schatz hebt, sondern indem er mit ihm betet, denn der Verstorbene - so Jung-Stilling - „irrte darin, daß er glaubte, er würde zur Ruhe kommen, wenn er seinen Schatz an den rechten Mann brächte, seine Ruhe bestand vielmehr darinnen, daß er sich zum Erlöser wendete, und seine Anhänglichkeit an das

¹³⁷ Johann Heinrich Jung-Stilling: Theorie der Geisterkunde. Hildesheim 1979. (Reprographischer Druck der Erstausgabe Nürnberg 1808). Mit einem Nachwort von Michael Titzmann.

¹³⁸ Johann Heinrich Jung-Stilling: Apologie der Theorie der Geisterkunde. Nürnberg 1809.

¹³⁹ Johann Heinrich Jung-Stilling: Szenen aus dem Geisterreich. Bietigheim 1801.

¹⁴⁰ Anne Marie Stenner-Pagenstecher: Das Wunderbare bei Jung-Stilling. Ein Beitrag zur Vorgeschichte der Romantik. Hildesheim, Zürich, New York 1985. (Germanistische Texte und Studien, Bd. 24). S.123.

¹⁴¹ Jung-Stilling: Theorie der Geisterkunde, S.225.

¹⁴² Ebd., S.226.

¹⁴³ Ebd., S.227.

¹⁴⁴ Ebd., S.227-228.

¹⁴⁵ Ebd., S.228.

¹⁴⁶ Ebd., S.231.

Irdische verleugnete“¹⁴⁷. Auch nach dieser Erlösung und dem folgenden Verschwinden des Geistes blieben dem jungen Mann ‘Realbeweise’ seiner Existenz, nämlich ein von ihm angesengtes Gesangbuch und ein Schnupftuch, in dem der Handabdruck des Geistes zu erkennen war.¹⁴⁸

Jung-Stilling beendet sein Referat der Spukgeschichte mit der apodiktischen Feststellung, „daß diese Geistererscheinung eine wahre und unläugbare Thatsache sey“¹⁴⁹ und erläutert den ganzen Vorgang folgendermaßen: „Der Seher <d.h. der junge Mann> wurde bis auf einen gewissen Grad somnambul und kam mit dem Geist in Rapport; dieser übertrug ihm dann seine Gedanken ins Gehörorgan, so wie man im Traum sprechen hört und es also ein anderer, obwohl er gegenwärtig ist, nicht vernehmen kann. Der Geist aber, der keine Organisation mehr für die Sinnes- oder Körperwelt hatte, las alles was vorging in der Seele des Sehers.“¹⁵⁰ Betrachtet man nun die Auswahl, die Darstellung und die Interpretation dieser Geistergeschichte durch Jung-Stilling, so wird deutlich erkennbar, wie hier der archaische Vorstellungskomplex von der unmittelbaren Nähe der Verstorbenen zu Tage tritt: Die ständige Erscheinung des Toten im Diesseits, sein direktes Ansprechen des lebenden Gegenübers, seine Fähigkeit, die von dem Lebenden aufgeschriebenen Fragen zu lesen, seine Einwirkung auf Gegenstände der materiellen Welt (Gesangbuch und Schnupftuch) - in allen diesen Elementen und Details der Geistergeschichte manifestiert sich die Vorstellung von der unmittelbaren Nähe der Verstorbenen zu den Lebenden und deren direktes Einwirken derselben auf diese. Jung-Stilling interpretiert die Geistergeschichte auch noch speziell auf diesen Aspekt hin, indem er erläutert, wie einerseits der Geist seine Gedanken dem Lebenden ins Gehörorgan überträgt und andererseits der Geist die irdische Sinneswelt durch die Seele des Lebenden wahrnimmt. Auffällig ist darüber hinaus, wie stark Jung-Stilling die christlichen Motive dieser Geistergeschichte in den Vordergrund stellt: Der Geist hört den Namen Jesu gerne, ein weißes Kind, das ein Te deum singt, erscheint gemeinsam mit ihm, und schließlich wird der Geist nicht durch die Hebung des Schatzes, sondern durch das gemeinsame Gebet mit dem Lebenden erlöst. Alle diese Motive der Geistergeschichte zeigen: Jung-Stilling versucht hier eine intensive Synthese von Geisterglauben und Christentum, er „setzt seinen Okkultismus mit dem

¹⁴⁷ Ebd., S.258.

¹⁴⁸ Ebd., S.251.

¹⁴⁹ Ebd., S.256.

¹⁵⁰ Ebd., S.257.

Christentum gleich“¹⁵¹. Letzten Endes ist sogar für Jung-Stilling „die Existenz einer Geisterwelt nachzuweisen ... nur Mittel, nicht Zweck: die Aussagen über sie sollen die wörtliche Wahrheit der Bibel bestätigen“¹⁵².

Dieser engen Verbindung von Geisterglauben und Christentum entsprechend gibt es bei Jung-Stilling auch neben der Vorstellung von der unmittelbaren Nähe der Verstorbenen auch - wie eben in der Theologie des offiziellen Christentums - eindeutig jenseitige Geisterreiche wie sie von Jung-Stilling in „Szenen aus dem Geisterreich“ ausführlich als dichterische Phantasmagorien, fußend auf biblischen Aussagen beschrieben werden: Erst kommen die Toten in den Hades, wo sie des Irdischen entwöhnt werden und dann nach einem jenseitigen Gericht in ein ihrem Inneren entsprechendes Geisterreich, d. h. eben in die Hölle oder in den Himmel, wobei der Himmel in drei Sphären aufgefächert ist.¹⁵³

Vergleicht man nun Jung-Stillings Jenseitsvorstellungen mit Trakls Verstorbenenphantasien zeigen sich frappierende Übereinstimmungen sowie eklatante Unterschiede. Einerseits taucht hier wie dort die archaische Vorstellung von der unmittelbaren Nähe der Toten dominant auf. Andererseits aber verchristlicht Jung-Stilling diesen Vorstellungskomplex explizit, während eine solche Verchristlichung bei Trakl fehlt: In Trakls Gedichten beten eben die nahen Verstorbenen nicht mit den Lebenden, erscheinen in Kirchen und werden von Engeln begleitet oder gar von Christus erlöst. Ein weiterer entscheidender Unterschied besteht darin, daß Jung-Stilling die Vorstellung von der unmittelbaren Nähe der Verstorbenen mit jenseitigen Totenreichen, mit Hades, Hölle und Himmel kombiniert, während letztere bei Trakl völlig fehlen, d. h. Trakl ersetzt Himmel und Hölle durch die archaische Vorstellung von der Nähe der Abgeschiedenen, so daß Trakls Verstorbenenphantasien - wie schon dargestellt - als potenziert archaisch bezeichnet werden müssen, was von Jung-Stillings Jenseitsvorstellungen keineswegs behauptet werden darf. Darüber hinaus treten bei Trakl gemeinsam mit dem Zentralmotiv von der unmittelbaren Nähe der Toten eine Vielzahl anderer archaisierender Verstorbenenmotive auf, so die Erscheinung der Verstorbenen in der irdischen Natur, die Zuordnung eines bestimmten Baumes und

¹⁵¹ Michael Titzmann: Zu Jung-Stillings „Theorie der Geisterkunde“: Historischer Ort und Argumentationsstruktur. Nachwort zu Johann Heinrich Jung-Stilling: Theorie der Geisterkunde. Hildesheim 1979. S.404.

¹⁵² Titzmann, S.392.

¹⁵³ Eine kurze, zusammenfassende Darstellung dieser Jenseitsphantasien Jung-Stillings findet sich bei Stenner-Pagenstecher S.126-133.

eines bestimmten Tieres zu den Abgeschiedenen, die partielle Entethisierung der Jenseitsphantasien und die punktuelle Kriegssakralisierung in der z. T. heroisierenden Darstellung verstorbener Soldaten. Alle diese archaisierenden Bildmotive sucht man bei Jung-Stilling vergebens. Trakls Totenphantasien sind demnach nicht nur strukturell archaischer, weil z. T. potenziert archaisch, sondern zudem auch quantitativ archaisierender. (Was hier über die Parallelen und Unterschiede zwischen Trakls Verstorbenenphantasien und Jung-Stillings Jenseitsvorstellungen gesagt wurde, gilt auch weitgehend für den möglichen Vergleich mit Swedenborgs Jenseitsvisionen und Steiners Schilderung der nachtodlichen Welt. Auch Swedenborg und Steiner verchristlichen nämlich das Zentralmotiv von der unmittelbaren Nähe der Toten, kombinieren es mit separaten Himmeln, Höllen und Purgatorien. Ebenso sucht man in ihren Jenseitskonzeptionen vergeblich nach archaisierender Entethisierung oder Kriegssakralisierung.)

Wenn hier betont wird, daß Jung-Stilling (wie Swedenborg und Steiner auch) ihrem Selbstverständnis nach spezifisch christliche Jenseitsvorstellungen entwerfen, muß andererseits unmißverständlich daraufhin gewiesen werden, daß Jung-Stillings Geisterkunde (wie Swedenborgs Jenseitsvisionen und Steiners Jenseitsschilderungen) von der offiziellen Theologie der Kirchen abgelehnt wurden. So wird Jung-Stillings Buch „Theorie der Geisterkunde“ vom König von Württemberg sowie von Rat von Basel, „der ein Gutachten seiner Geistlichkeit einholte, das negativ ausfiel“¹⁵⁴, noch im Jahr seines Erscheinens verboten. Auch von katholischer Seite her wird Jung-Stilling für seine Geisterkunde heftig kritisiert, so schreibt der Katholik Alban Stolz: „Sie <gemeint sind Jung-Stillings Schriften> bringen den Kitzel, Dinge zu wissen, die wir nach der Anordnung Gottes hier nicht wissen sollen.“¹⁵⁵ Wie Trakls im Vergleich mit Jung-Stilling qualitativ sowie quantitativ noch archaisierendere Jenseitsphantasien von einem dogmatischen Theologen protestantischer oder katholischer Provenienz beurteilt würde, liegt angesichts dessen auf der Hand und zeigt insofern die Unangemessenheit einer eindeutig und ausschließlich christlich-theologischen Trakl-Exegese, wie sie von Feilecker, Adam, Focke und Lachmann betrieben wurde. Gerade die neuere theologische Entwicklung läßt die Kluft zwischen Trakls Jenseitsphantasien und den eschatologischen Konzeptionen der offiziellen kirchlichen Theologie deutlich werden. So charakterisiert der Vatikantheologe Ratzinger die Vorstellung von den armen Seelen

¹⁵⁴ Titzmann, S.392.

¹⁵⁵ Julius Mayer (Hrsg.): Alban Stolz und Julie Meineke. Freiburg 1920. S.90.

im Fegefeuer, für die die Lebenden beten sollen, also eine Vorstellung von der Nähe der Lebenden zu den Toten pejorativ als archaisch.¹⁵⁶ Im Protestantismus wird sogar die Seelenunsterblichkeit weitgehend abgelehnt und eine Ganz-Todtheorie vertreten, so z. B. von dem einflußreichen Theologen Moltmann, der nur noch eine leibliche Auferstehung am Jüngsten Tag annimmt¹⁵⁷; von einer unmittelbaren Nähe Verstorbener zu den Lebenden fehlt also jede Spur.¹⁵⁸

Wenn man - wie eben geschehen - auf die Differenzen von Trakls Jenseitsphantasie von der unmittelbaren Nähe der Toten zu neueren kirchlichen Positionen zur Eschatologie aufmerksam macht, muß man im weiteren daraufhin weisen, daß Trakls Verstorbenenmotivik in einem noch viel krasserem Gegensatz steht zum Säkularismus, d. h. zum naturwissenschaftlichen, psychoanalytischen, marxistischen und nietzscheanischen Materialismus des 20. Jahrhunderts, der ein nachtodlichen Weiterleben des Menschen als wissenschaftlich nicht beweisbaren Aberglauben, als psychologisch erklärbare Wunsch- bzw. Angstvorstellung, als Opium für das Volk oder als lebensfeindliche Phantasterei ablehnt. Trakls archaisierende, z. T. indirekt christlich beeinflusste sowie partiell antichristliche Jenseits- und Todesmotivik tritt bewußtseinsgeschichtlich also zu einer Zeit auf, von der an die christlich-kirchliche Jenseitsmythologie ihre jahrhundertelange Allgemeinverbindlichkeit immer mehr einbüßt. Insofern bedingt der Säkularismus und Materialismus die Struktur der Traklschen Jenseitsphantasien, als deren Archaismus und Individualismus bewußtseinsgeschichtlich erst durch das Brüchig-Werden der christlich-kirchlichen Jenseitsmythologie möglich wird. In diesem Sinne erscheint auch der archaische Vorstellungskomplex von der unmittelbaren Nähe der Verstorbenen individuell umgestaltet zeitgleich auch bei Rilke, Georg Heym, George und Werfel sowie im zeitgenössischen Spiritismus und dem Okkultismus Steiners oder Schulers. Auch später taucht kontrastiv zum stetig dominanteren Materialismus des 20. Jahrhunderts in der europäischen Literatur immer wieder die archaisierende Vorstellung von der direkten Nähe der Toten auf: So vor allem in der Lyrik Nelly Sachs, Celans und Rose Ausländers, aber auch vereinzelt beispielsweise in Max Frischs „Nun singen sie wieder“

¹⁵⁶ Joseph Ratzinger: Eschatologie - Tod und ewiges Leben. 6. erweiterte Auflage. Regensburg 1990. S.186.

¹⁵⁷ Jürgen Moltmann: Das Kommen Gottes - christliche Eschatologie. Gütersloh 1995. S.74-88.

¹⁵⁸ Der mögliche Einwand, bei Ratzingers oder Moltmanns Positionen handle es sich nur um eine isolierte Professorenreligiosität, ist letzten Endes nicht stichhaltig, denn nach diesen Theologien wird der Klerus ausgebildet, und infolgedessen gepredigt und die Gemeinden geleitet.

oder sogar beim Agnostiker Sartre in „Das Spiel ist aus“. Allesamt Phänomene, die sich wie Trakls archaisierende Jenseitsphantasien eben von Cassirers Theorie der Bewußtseinskonstante des Mythischen erklären lassen.

4.3 Zur tiefenpsychologischen und psychoanalytischen Deutbarkeit der Traklschen Todes- und Totenmotivik

4.3.1 Grundfragen zur jungianischen und freudianischen Trakl-Interpretation

In Anbetracht dessen, daß in der mythestheoretischen Analyse von Trakls Verstorbenenphantasien von der Theorie ausgegangen wurde, Trakls archaisierende Jenseitsvorstellungen entstammt einer mythischen Tiefenschicht auch des modernen Bewußtseins, liegt es nahe, im folgenden die tiefenpsychologische¹⁵⁹ Trakl-Interpretation Heinrich Goldmanns¹⁶⁰ und Erich Neumanns¹⁶¹ zu behandeln, die Trakls Bilderwelt im Sinne C. G. Jungs als Manifestation des kollektiven Unbewußten verstehen. Die Frage danach, ob in Trakls Todes- und Totenmotivik Archetypen des kollektiven Unbewußten Gestalt annehmen, wirft sogleich die Fragestellung auf, ob in Trakls Bilderwelt nicht ebenso Figuren und Strukturen des individuellen Unbewußten im Sinne Sigmund Freuds zutage treten. Was die Auseinandersetzung mit der Traklforschung angeht, führt diese Schlußfolgerung dazu, synchron zu den jungianischen Traklinterpretationen auch die psychoanalytische Trakldeutung Gunther Kleefelds¹⁶² zu behandeln. Beide psychologischen Traklinterpretationen lehnen sich allerdings gegenseitig ab, und zwar ohne eingehendere Begründung: So schreibt Goldmann im Hinblick auf die Fruchtbarkeit tiefenpsychologischer oder eben psychoanalytischer Traklinterpretation (Kleefelds Deutung kann er zeitlich noch nicht kennen): „Jungs Psychologie dürfte uns am ehesten zu allgemein geistigen Problemen und Wertungen führen, wie wir sie von einer Auseinandersetzung mit einem Dichter

¹⁵⁹ Unter dem Begriff Tiefenpsychologie, tiefenpsychologisch wird im weiteren, wie in der Studie Goldmanns, immer die Psychologie C. G. Jungs und nicht etwa die Psychoanalyse Freuds verstanden. Um eine Verwechslung auszuschließen, wurde die Jungsche Psychologie nicht wie auch gebräuchlich analytische Psychologie, sondern, wie ebenso üblich, eben Tiefenpsychologie genannt.

¹⁶⁰ Heinrich Goldmann: Katabasis. Eine tiefenpsychologische Studie zur Symbolik der Dichtungen Georg Trakls. Salzburg 1957.

¹⁶¹ Erich Neumann: Der schöpferische Mensch. Zürich, 1959. (Darin das Kapitel: Georg Trakl - Person und Mythos. S.247-310).

¹⁶² Gunther Kleefeld: Das Gedicht als Sühne. Georg Trakls Dichtung und Krankheit. Eine psychoanalytische Studie. Tübingen, 1985.

erwarten, während Freuds personalistische, konkret medizinisch ätiologische Verfahrensweise die tieferen Inhalte unserer Seele zu ausschließlich aus dem sexuellen Verhalten des Einzelnen erklären muß und so nur einen begrenzten Einblick gewährt.“¹⁶³ Kleefeld seinerseits schiebt argumentativ kaum begründet die tiefenpsychologische Traklinterpretation Goldmanns und Neumanns mit leichter Hand beiseite, indem er lapidar feststellt: „Wir haben es <bei Trakls Dichtung> „nicht zu tun mit ererbten Archetypen des kollektiven Unbewußten, sondern mit triebbestimmten Handlungsentwürfen, die im Verlauf der seelischen Bildungsgeschichte des Individuums aus dem Bewußtsein ausgeschlossen wurden.“¹⁶⁴ Dieser gegenseitigen Ignoranz zum Trotz werden hier beide Deutungsansätze gleichzeitig thematisiert, insbesondere im Hinblick auf die Frage, ob sie sich tatsächlich ausschließen oder nicht vielmehr ergänzen bzw. auch in ihrer jeweiligen Problematik ähnliche Defizite zeigen.

Wie bei der Auseinandersetzung mit der christlich-theologischen Traklexegese gilt es hier, strukturell vergleichbar, die kritische Doppelfrage zu thematisieren: Inwieweit entsprechen die Gestalten der Traklschen Todes- und Totenmotivik tatsächlich den Archetypen des kollektiven Unbewußten im Sinne Jungs bzw. den Figuren und Strukturen des individuellen Unbewußten im Sinne Freuds? Inwiefern handelt es sich bei diesen tiefenpsychologischen bzw. psychoanalytischen Deutungen um Projektionen psychologischer Begriffe in Trakls Bilderwelt? Oder noch anders formuliert: Wo bietet die Tiefenpsychologie bzw. die Psychoanalyse überzeugende Erklärungsmodelle für die Traklsche Todes- und Totenmotivik und wo wird in philologisch fragwürdiger Weise bei Jung oder Freud einfach nachgelesen, was angeblich bei Trakl stehen soll? Und weiter: Wo wird Trakls Bilderwelt nur noch zur Demonstration der eigenen psychologischen Weltanschauung mißbraucht, d. h. wo wird Trakls Dichtung und Persönlichkeit nur noch als prominenter Fall für die Richtigkeit der tiefenpsychologischen bzw. psychoanalytischen Theorie vorgeführt?

Im Unterschied zur christlich-theologischen Traklinterpretation muß darüber hinaus im Vorfeld klar gestellt werden: Während Trakl christliche Religiosität aus der Lektüre von Mystikern und christlich orientierten Dichtern sowie aus dem Brenner-Kreis direkt kannte, hat sich Trakl nie mit der Tiefenpsychologie Jungs oder der Psychoanalyse

¹⁶³ Goldmann, S.7-8.

¹⁶⁴ Kleefeld, S.129.

Freuds beschäftigt. (Zeitlich wäre das theoretisch möglich gewesen.¹⁶⁵) Insofern ist die Berechtigung dieser Interpretationsrichtung nur durch strukturelle Entsprechungen zu rechtfertigen. Wo liegen sie?

Für die Berechtigung einer tiefenpsychologischen Traklinterpretation läßt sich strukturell vor allem die entfernte Verwandtschaft zwischen den alogischen, irrealen, archaisch-mythisierenden Bilderketten, aus denen viele Gedichte Trakl bestehen, und dem, was Jung archetypische Träume nennt, anführen, denn eben jene archetypischen Träume bestehen aus nichtalltäglichen, irrealen, alogischen und archaisch-mythisierenden Bilderfolgen. In diesem Sinne schreibt Jolande Jacobi in ihrer Darstellung der Jungschen Traumtheorie: „Die Anordnung“ der „bewußten und unbewußten ... Elemente“ „im Traum bezeichnet Jung als außerhalb der Kausalität stehend. Ebenso haben Raum und Zeit keine Gültigkeit für sie. Ihre Sprache ist archaisch, symbolisch, prälogisch.“¹⁶⁶ Dementsprechend stellt auch Neumann fest: „Die Musik der Gedichte <Trakls> ... folgt im vielen der Ausdruckstechnik des Unbewußten, die wir als Traumtechnik kennen gelernt haben.“¹⁶⁷

Auch Kleefeld sieht in der Strukturanalogie von Trakls Gedichten zu Träumen ein wesentliches Argument für die Berechtigung der psychoanalytischen Deutung von Trakls Werk: „Nicht nur die hohe Rekurrenz des Traummotivs in Trakls Dichtung, auch ihre alogische Sprachgestalt, ihre assoziative Struktur, das Oszillieren ihrer Bildbeziehungen legen den Gedanken nahe, diese Gedichte in die Nähe zu den Gebilden des Traumes zu rücken ... Der Dichter gleicht dem Träumer, der poetische Text hat Ähnlichkeiten mit der Textur des Traumgebildes: Soll dieser Vergleich nun zum Verständnis der Gedichte nutzbar gemacht werden, so kann das nicht ohne methodische Konsequenzen bleiben - an die Stelle der herkömmlichen Gedichtinterpretation muß die tiefenhermeneutische Analyse treten ... Die Interpretation muß dann, analog der Traumdeutung, einschließen ... eine Erkundung des Ungesagten, Verschwiegenen, des Unbewußten.“

Trotz einer Teilberechtigung ihrer Argumentation müssen die eben referierten Thesen Neumanns und Kleefelds insofern eingeschränkt werden, als der Traum keinen Alleinbesitz der Psychoanalyse darstellt. Man vergegenwärtige sich nur z. B., daß schon

¹⁶⁵ Freuds „Traumdeutung“ erscheint 1900 und C. G. Jungs grundlegendes Hauptwerk: „Wandelungen und Symbole des Libido“ 1912.

¹⁶⁶ Jolande Jacobi: Die Psychologie C. G. Jungs. 3. Aufl. Frankfurt a. M 1995. S.74-75.

¹⁶⁷ Neumann, S.277.

lange vor Freud und Jung Novalis das Klingsohrmärchen aus seinen Roman „Heinrich von Ofterdingen“ z. T. nach dem Strukturprinzip einer Traumpoetik konzipierte.

Darüber hinaus muß daran erinnert werden, daß der Schaffensprozess, in dem Trakls Gedichte entstanden, nicht der *écriture automatique* der französischen Surrealisten gleichgesetzt werden darf, da derselbe nicht einmal der Intention nach unbewußt, sondern *de facto* als unter verschiedenen Aspekten betrachtet als bewußt, halbbewußt sowie unbewußt charakterisiert werden sollte. Die partielle Bewußtheit des Traklschen Schaffensprozesses macht gerade die Innsbrucker Ausgabe deutlich, indem sie die vielen Gedichtentwürfe Trakls als eigene Gedichtfassungen abdruckt.

Teilweise analog dazu vertritt auch Kleefeld die Anschauung, dass Trakl „kein passiver Visionär“ sei, daß „seine Verse“ nicht einfach „dem Diktat des Unbewußten“ folgen, denn „wie der Blick in die poetische Werkstatt Trakls, in seine Handschriften und Entwürfe zeigt, ist sein Gedicht das Resultat einer mühsamen, oft über Jahre hinziehenden reflektierenden Arbeit“, was deutlich macht: „Dieser Dichter ist Träumer und Architekt der Sprache“¹⁶⁸. Im weiteren ausgehend von einer neueren psychoanalytischen Symboltheorie¹⁶⁹, die „das Traumbild sowie alle anderen Symbole“ nicht mehr nur als „Produkt der Primärprozesse des Es“, sondern auch als „Produkt einer Ich-Funktion, als Ergebnis eines Erkenntnisvorganges“¹⁷⁰ begreift, versteht Kleefeld das von Trakl „geschaffene poetische Bild ... als präsentatives Symbol“, als „eine Erkenntnisleistung des Ich, das unbewußte Inhalte in Sprache einholt“¹⁷¹; verkürzt formuliert: Schon in der Versprachlichung des Unbewußten liegt eine partielle Bewußtwerdung desselben. Der eben dargelegten Auffassung Kleefelds muß dahingehend ergänzt werden, daß der schöpferische Prozess, in dem Trakls Gedichte entstanden, unter verschiedenen Aspekten betrachtet verschiedene Grade von Bewußtheit, Halbbewußtheit und Unbewußtheit aufweist: Bewußt ist sicherlich die sprachartistische Arbeit an den ästhetischen Formen der Gedichte, als halbbewußt hingegen sollte die Manifestation von Trakls Todeshaltung, seines Lebensgefühls, seiner Religiosität, seiner Naturbeziehung usw. in der Motivik seiner poetischen

¹⁶⁸ Kleefeld, S.128.

¹⁶⁹ Alfred Lorenzer: Kritik der psychoanalytischen Symboltheorie. 2.Auflage. Frankfurt a. M. 1972. S.68-69.

¹⁷⁰ Kleefeld, S.127.

¹⁷¹ Kleefeld, S.128.

Lorenzer und mit ihm Kleefeld verstehen allerdings unter diesem Erkenntnisvorgang einen solchen, bei dem „das Ich als Organisationszentrum und das Unbewußte als Reizzentrum“ (Lorenzer, S.70-72) fungiert.

Bilderwelt bezeichnet werden; inwiefern nun Inhalte des kollektiven Unbewußten oder seines individuellen Unbewußten die Bildmotivik seiner Texte mitgestalteten, wird im Folgenden untersucht werden.

Als weiteres wesentliches Indiz dafür, daß der tiefenpsychologischen bzw. psychoanalytischen Trakl-Deutung eine Teilberechtigung zukommt, läßt sich darüber hinaus die zentrale Bedeutung der Familienfiguren in Trakls Gedichten anführen. Besonders die Gestalten von Mutter und Vater legen die Frage nahe, ob sie von der tiefenpsychologischen Vorstellung vom Mutter- und Vaterarchetyp bzw. von der psychoanalytischen Theorie des Ödipuskomplexes oder der präödipalen Mutter- und Kinddyade her zu erklären sind.

Doch auch dieses Indiz muß schon von vornherein insofern relativiert werden, als die Mutter- und Vaterthematik nicht per se oder gar ausschließlich eine psychoanalytische bzw. tiefenpsychologische Deutung rechtfertigt. (Man führe sich beispielsweise vor Augen, daß der Wandel des Gottesbildes vom Alten zum Neuen Testament von Gott als dem Gesetzgeber zu Gott dem Vater nicht allein psychoanalytisch als Umkehrung des Ödipuskomplexes interpretiert werden darf, sondern primär in der für das Christentum zentralen Vorstellung von Gott nicht nur als des Gerechten, sondern vor allem als des Liebenden begründet ist.)

Anders als die tiefenpsychologische Traklinterpretation Goldmanns und Neumanns, die vor allem überbiographisch-überindividuelle, eben kollektiv-archetypische Inhalte in Trakls Bilderwelt nachzuweisen versucht, arbeitet die psychoanalytische Trakldeutung Kleefelds sehr stark mit biographischem Material. Dies soll nicht grundsätzlich abgelehnt werden, im Sinne etwa von Wolfgang Kayser's Verdikt: „Der Dichter ist in dem eigentlichen Gegenstand der Literaturwissenschaft nicht enthalten.“¹⁷² Dennoch soll an dieses psychoanalytisch-biographische Verfahren Kleefelds immer wieder die kritische Frage gestellt werden: Wird hier immer die Biographie für das bessere Verständnis des Textes herangezogen oder werden nicht z. T. umgekehrt die dichterischen Texte biographisch ausgeschlachtet, ja aufgelöst? Wird hier noch primär vom literarischen Text ausgegangen oder nicht vielmehr zunächst etwas der psychoanalytischen Theorie Entsprechendes in der Biographie gesucht, um es dann wieder in die Gedichte hineinzuprojizieren? (Gerade angesichts dessen, daß sich in Kapitel 3.10.1 die Familienfiguren im Rahmen der Todes- und Totenmotivik als nur z.

¹⁷² Wolfgang Kayser: Das sprachliche Kunstwerk. 13. Auflage. Bern 1968. S.17.

T. biographisch, teilweise aber deutlich überbiographisch zeigten, ist es geradezu notwendig, Kleefelds biographisch-psychoanalytischer Interpretation mit einer kritischen Grundhaltung zu begegnen.)

In Anbetracht der sekundären Bedeutung der Biographie gegenüber dem dichterischen Werk ist es hier auch nur mittelbar von Interesse, ob Trakl psychisch krank war oder nicht. Der Schizophreniediagnose Spoerri¹⁷³ steht die hohe ästhetische Qualität von Trakls Gedichten entgegen; so konstatiert denn auch Kleefeld: „Hier ist kein verwirrter Psychotiker am Werk, sondern ein Dichter mit deutlichem Gestaltungswillen und Kunstverstand.“¹⁷⁴ Insofern muß zwischen Trakl als Dichter und Trakl als Privatperson eine Grenze gezogen werden in dem Sinne, daß Trakls Persönlichkeit zwar möglicherweise pathologische Züge trägt, sein dichterisches Werk aber trotzdem nicht als Ausdruck einer Psychose interpretiert werden darf. Infolge dessen gilt es bei der Auseinandersetzung mit Kleefelds psychoanalytischer Trakldeutung die kritische Frage zu thematisieren: Auch wenn Kleefeld Spoerri psychiatrisch-physiologischen Schizophreniebegriff im Zusammenhang mit Trakl teilweise kritisiert, ja „den pathographischen Eifer des Psychiaters“ Spoerri reduktionistisch nennt, reduziert er Trakls Dichtung nicht selber wieder auf das Pathologische, wenn er sie als Ausdruck von regressivem Narzißmus, Sadismus, Masochismus, Paranoia und Schuldneurose, als Manifestation einer „psychosexuellen Fehlentwicklung des Individuums“¹⁷⁵ erläutert?

Andererseits soll aber die Frage nach pathologischen Strukturen in Trakls Persönlichkeit auch nicht vollständig ausgeklammert werden, sie muß jedoch umformuliert werden in dem Sinne: Verarbeitet Trakl nicht als Dichter die krankhaften Züge seiner Privatpersönlichkeit entpathologisierend und überindividuell?

Während an Kleefelds biographisch-psychoanalytische Trakldeutung stetig die kritische Frage gestellt werden soll, ob hier nicht doch biographiefixierter Reduktionismus betrieben wird, soll umgekehrt die jungianische Traklinterpretation Goldmanns und Neumanns dahingehend kritisch hinterfragt werden, ob ihr Nachweis kollektiver Archetypen nicht die individuelle Gestaltung der Traklschen Bildmotive übersieht.

Die nun folgende synchrone Auseinandersetzung mit der tiefenpsychologischen sowie der psychoanalytischen Trakldeutung im Hinblick auf die Todes- und Totenmotivik vollzieht sich in zwei Abschnitten. Zunächst sollen die allgemeinen Aussagen der

¹⁷³ Spoerri, S.106.

¹⁷⁴ Kleefeld, S.106.

¹⁷⁵ Ebd., S.24.

tiefenpsychologischen Traklinterpreten Goldmann und Neumann zu Trakls Todesdarstellung und seinen Jenseitsphantasien auf ihre philologische Stichhaltigkeit hin überprüft werden. Angereichert wird diese Auseinandersetzung mit der Frage danach, inwiefern sich Jungs Todesauffassung und seine archetypische Interpretation des archaischen Totenglaubens auf Trakl anwenden lassen. Dem methodisch entsprechend wird daran anschließend gefragt, inwiefern Kleefelds Thematisierung psychopathologischer Strukturen in Trakl Persönlichkeit und Werk zum Verständnis bestimmter genereller Aspekte von Trakls Todes- und Totenmotivik herangezogen werden können. (Exemplarisch wird dabei das Verhältnis von Trakls krankhaften Angst- und Schuldgefühlen zur Angst- und Schuldthematik seiner Todes- und Verstorbenenendarstellung behandelt.) Danach werden in einem zweiten Schritt vom Allgemeinen zum Besonderen übergehend die tiefenpsychologischen sowie die psychoanalytischen Interpretationen der Familienfiguren in Trakls Gedichten auf deren textbezogene Berechtigung hin untersucht, d. h. es wird die Frage thematisiert, wieweit die Gestalten der Schwester und der Mutter tatsächlich im Sinne Kleefelds dem individuellen Unbewußten oder im Sinne Goldmanns und Neumanns dem kollektiven Unbewußten entstammen.

4.3.2 Zur tiefenpsychologischen Interpretierbarkeit von Trakls Todesdarstellung und seinen Jenseitsphantasien in ihren Grundstrukturen

4.3.2.1 Zur tiefenpsychologischen Deutbarkeit von Trakls Todesmotivik

Jungs langjährige Mitarbeiterin Aniela Jaffe schreibt über dessen Todesauffassung: „Letzten Endes ist auch der Individuationsprozeß nicht nur eine Schule des Lebens,¹⁷⁶ sondern, wenn er richtig verstanden wird, auch eine Vorbereitung auf den Tod.“ Dementsprechend steht auch in Jolande Jacobis Darstellung der Jungschen Psychologie: „Die Herstellung der Ganzheit der Persönlichkeit ist eine Aufgabe des ganzen Lebensweges. Sie scheint eine Vorbeutung auf den Tod im tiefsten Sinne des Wortes zu bedeuten ... Ist diese Aufgabe der Individuation richtig vollendet, so muß der Tod seine

¹⁷⁶ Marie-Louise von Franz, Liliane Frey-Rohn, Aniela Jaffe: Erfahrungen mit dem Tod. Archetypische Vorstellungen und tiefenpsychologische Deutungen. Freiburg, 1994. S.12. (Ersterscheinung 1980). S.12.

Schrecken verlieren und in das Gesamtleben einbezogen werden können.“¹⁷⁷ Jung selbst äußert sich in seinem Aufsatz „Seele und Tod“ folgendermaßen: „Es scheint der allgemeinen Seele der Menschheit <d. h. dem kollektiven Unbewussten> mehr zu entsprechen, wenn wir den Tod als die Sinnerfüllung des Lebens und sein eigentliches Ziel betrachten anstatt als ein bloßes Aufhören.“¹⁷⁸

Was hat dieses Todesverständnis Jungs nun potentiell mit Trakl zu tun? Folgender Bezug wäre denkbar: Wenn der Individuationsprozeß, d. h. die Bewußtwerdung des kollektiven Unbewußten zugleich eine Vorbereitung auf den Tod darstellt, so liegt es nahe, im Umkehrschluß davon auszugehen, daß eine intensive Todesvergegenwärtigung wie sie eben in Trakls Gedichten stattfindet, möglicherweise oder sogar notwendigerweise mit einer Öffnung des kollektiven Unbewußten, d. h. mit dem Emporsteigen archetypischer Bildfiguren verbunden sein kann oder sogar muß. So gesehen, ist die von Goldmann und Neumann verfolgte Hypothese einer archetypischen Struktur der Traklschen Bilderwelt gerade von der Todes- und Totenmotivik aus betrachtet, besonders schlüssig und naheliegend.

Analog dazu charakterisieren Goldmann und Neumann in ihrer Darstellung der Archetypik Trakls dessen Todesbild. So schreibt Goldmann: „Es müßte sich ja noch manches über die eigentümliche Verquickung unbändiger Triebhaftigkeit mit der Verherrlichung des Todes sagen lassen, wie wir sie bei Trakl nicht selten finden ... Die absolute Bejahung des Lebens in all seiner Wildheit schließt seit jeher die Bejahung des Todes in all seiner Furchtbarkeit ein. Wir nennen solches Verhalten dionysisch, wir können es auch orgiastisch nennen. Die Orgien der antiken Mysterienkulte, bei welchen noch spät lebende Tiere von rasenden Weibern zerrissen, mit den Zähnen zerfetzt wurden, sind das bekannteste Beispiel.“¹⁷⁹ Aus dieser These vom dionysisch-orgiastischen Todesbild Trakls folgert Goldmann nun die Anerkennung archetypischer Züge in Trakls Todesverständnis, denn Goldmann sieht die dionysische Todes- und Lebensbejahung archetypisch im kollektiven Unbewußten der Menschheit angelegt, weswegen sie dann auch trotz ihres Verschwindens gegen Ende der Spätantike vor allem in der spätmittelalterlichen und dann auch in der barocken Passions- und Blutmystik wiederaufersteht. „Auch die Verehrung des dornengekrönten Hauptes, der

¹⁷⁷ Jacobi, S.147-148.

¹⁷⁸ C. G. Jung: Seele und Tod. (Ersterscheinung 1924). In: C. G. Jung: Die Dynamik des Unbewußten. In: C. G. Jung: Gesammelte Werke. Bd. 8. Hrsg. v. Marianne Nichus-Jung. Zürich, Stuttgart 1967. S.469.

¹⁷⁹ Goldmann, S.12.

blutenden Wunden ... ist orgiastisch in ihrer Beziehung ... zum verheißenen göttlichen Leben.“¹⁸⁰

Dem auf den ersten Blick entsprechend, finden sich bei Trakl Textstellen, in denen erotische Motive und Verfallsbilder ineinander übergehen.¹⁸¹ Dabei dominiert allerdings die morbide Motivik, so daß hier besser von morbid-dekadenter Erotik anstatt von dionysischer Orgiastik im Kontext von Todesmotiven gesprochen werden sollte. Überzeugender läßt sich hingegen der Begriff dionysisch, verstanden als gleichzeitige Bejahung von Leben und Tod, auf eine bestimmte Seite von Trakls Naturmotivik anwenden, nämlich auf die Darstellung des Todes als Teil eines vitalen Naturkreislaufes.¹⁸² Als zumindest indirekt vitalistisch könnte man auch die Erscheinung Abgeschiedener in verklärten Körpern, d. h. überhaupt die körperbejahenden, niemals dualistisch-leibfeindlichen Verstorbenenphantasien Trakls bezeichnen.¹⁸³ Überblickt man jedoch die Traklsche Todes- und Totenmotivik insgesamt, muß, was die vitalistischen Bildmotive angeht, betont werden: Die vitalistischen Elemente in Trakls Todesbild sind insgesamt gesehen eher sekundärer Natur, denn als wesentlich dominanter zeigen sich vor allem die transzendierenden Motive sowie die morbiden. Insofern kann Goldmann nicht zugestimmt werden, wenn er dazu übergeht zu behaupten, daß Trakl „ein Dichter des Lebens“ sei, ja daß „er den Tod dem Leben unterjocht“¹⁸⁴ habe.

Sind nun aber dieser vitalistischen Elemente in Trakls Todes- und Verstorbenenbild wirklich dionysisch zu nennen? Vergegenwärtigt man sich, daß die bacchischen Mysterienkulte der Antike erotische Rituale ebenso einschlossen¹⁸⁵ wie ein seliges Fortleben im Jenseits verhiessen¹⁸⁶, so läßt sich die gleichzeitige Bejahung von Leben und Tod durchaus als Merkmal des Dionysischen verstehen. Insofern kann man die vitalistischen Motive in Trakls Todesdarstellung und in seinen Jenseitsphantasien als dionysisch charakterisieren, woraus sich allerdings keine Dionysik von Trakls Todesbild insgesamt ergibt, denn die vitalistischen Bildmotive sind eben eindeutig zweitrangiger Natur.

¹⁸⁰ Goldmann, S.13.

¹⁸¹ Siehe Kapitel 3.2.5 Der Tod als Leiden und als Wollust.

¹⁸² Siehe Kapitel 3.9.2 Der Tod als Teil des vitalen Naturkreislaufes.

¹⁸³ Siehe Kapitel 3.4 Der Leichnam und sein Verhältnis zum weiterexistierenden Verstorbenen.

¹⁸⁴ Goldmann, S.15.

¹⁸⁵ „Freilich gehören zu Dionysos zwei handgreifliche Reizmittel, die auch in dionysischen Geheimfeiern nicht fehlen können, Alkohol und sexuelle Erregung, Weintrinken und Phallos.“ (Burkert, S.435.)

¹⁸⁶ „Spätestens seit dem 5.Jahrhundert gibt es bacchische Mysterien, die Seligkeit im Jenseits verheißen.“ (Burkert, S.438.)

Abgesehen davon stellt sich die Frage, ob Goldmanns Verständnis des Dionysischen als gleichzeitiger Bejahung von Leben und Tod nicht eine ausgesprochen sekundäre Begriffsdefinition darstellt. Schließlich hat Nietzsche als wichtigster Theoretiker des Dionysischen dasselbe vor allem mit dem Rauschhaft-Ekstatischen identifiziert. So ergibt sich hier die Fragestellung: Ist Trakls Dichtung und damit auch seine Todes- und Totenmotivik rauschhaft-ekstatisch? Als Argument dafür könnte man Trakls Kokain- und Opiumkonsum, also seinen Gebrauch von Rauschmitteln heranziehen. So stellt Heselhaus die These auf, daß es sich bei Trakls Gedichttexten um „literarische Drogen-Träume“¹⁸⁷ handele. Führt man sich jedoch andererseits vor Augen, wie intensiv Trakl seine Gedichte immer wieder überarbeitete, - was gerade die Innsbrucker Ausgabe unübersehbar zeigt - wie bewußt Trakl also seine Texte strukturell konstruierte, so wird deutlich erkennbar: Trakl dichtete nicht im Drogendelirium, vielmehr diente sein Drogenkonsum außerhalb des literarischen Schaffensprozesses dazu, seine Depressionen zu betäuben. Auch der Vergleich von Trakls Gedichten mit Nietzsches Dionysos-Dithyramben zeigt, daß bei Nietzsche ein spontan-ekstatisches Schreiben vorliegt, während Trakl Dichten als intentional-konstruierend charakterisiert werden sollte.¹⁸⁸

Es läßt sich somit das Fazit ziehen: Was die sekundäre Bedeutung des Dionysischen als der gleichzeitigen Bejahung von Leben und Tod angeht, kann Trakls Todes- und Jenseitsthematik aufgrund ihrer z. T. vitalistischen Motive als eingeschränkt dionysisch-archetypisch bezeichnet werden, allerdings eben nur eingeschränkt, da die vitalistischen Bilder in Trakls Gedichttexten nur sporadisch und eben nicht durchgehend dominant in Erscheinung treten. Was hingegen die primäre Definition des Dionysischen als des Rauschhaft-Ekstatischen betrifft, muß eine Anwendung dieses Begriffs auf Trakls Lyrik und damit auch auf deren Todes- und Totenmotivik abgelehnt werden.

Komplementär zu seiner These von der orgiastischen Dionysik bei Trakl schreibt Goldmann an anderer Stelle: „Trakl zeigt jedenfalls nekrophile Züge. Damit verbindet sich auch die Vorliebe für Verwesung, für faule Gerüche. Man ist nicht umsonst ein

¹⁸⁷ Clemens Heselhaus: Das metaphorische Gedicht von Georg Trakl. In: Clemens Heselhaus: Deutsche Lyrik der Moderne von Nietzsche bis Iwan Goll. Die Rückkehr zur Bildlichkeit der Sprache. Düsseldorf 1961. S.229.

¹⁸⁸ Wenn Trakls Dichten hier als intentional-konstruierend bezeichnet wird, ist damit nicht gemeint, daß Trakl theoretische Reflexionen in die Bilderwelt seiner Lyrik verschlüsselt hätte, vielmehr gleicht sein dichterischer Schaffensprozeß einem bewußt geführten Träumen, in dem sich sein affektives Weltverständnis d. h. Lebensgefühl, Todeshaltung, Religiosität, Naturbeziehung usw. manifestiert; Trakls Dichten ist also ein komplexer Vorgang bewußter, halbbewußter und unbewußter Faktoren.

Dichter des Todes.“¹⁸⁹ So zutreffend es auch ist, auf die partielle Morbidität von Trakls Bilderwelt hinzuweisen, so bleibt dennoch die Frage, ob Goldmann nicht wesentlich zu weit geht, wenn er von Nekrophilie oder auch nur sublimierter Nekrophilie bei Trakl spricht. Schließlich läßt sich nirgends in Trakls Werk direkt oder angedeutet das Motiv der Vergewaltigung eines Leichnams finden. Goldmann zitiert nun, um seine These vom ‚nekrophilem Auskosten‘¹⁹⁰ bei Trakl zu erhärten, folgende Textstellen aus verschiedenen Gedichten: „Ein süßes Kind sitzt tot auf einer Bank.“¹⁹¹, „Die toten Waisen liegen an der Gartenmauer.“¹⁹², „Am Weiler vorbei sammelt die sanfte Waise noch spärliche Ähren ein. / Ihre Augen weiden rund und goldig in der Dämmerung / Und ihr Schoß harrt des himmlischen Bräutigams. / Bei der Heimkehr / Fanden die Hirten den süßen Leib / Verwest im Dornenbusch.“¹⁹³ Diese Textauszüge kommentiert Goldmann daraufhin in folgender Weise: „Hier handelt es sich ... um eine verhüllte Wiederkehr des Bemächtigungsvorganges, selbst im Bild des Lustmordes. ... Die Tote <Goldmann versteht das Kind und die toten Waisen in einer schwer nachvollziehbaren Argumentation als weibliche Figuren> ist nun Ausdruck vollkommener Bemächtigung, alle Triebkomponenten haben ihre spezielle Bedingung erfahren, erfahren sie z. T. noch. Die Tote ist ganz Besitz, reiner Gegenstand geworden.“¹⁹⁴ Sieht man sich die Textstellen nun in ihrem jeweiligen Gedichtzusammenhang vorurteilsfrei an, kann Goldmanns Kommentar philologisch nicht zugestimmt werden. Das Motiv des toten Kindes oder der toten Waisen ist ein schockierendes Vanitassymbol in dem Sinne: selbst das noch heranwachsende Leben ist dem Tod schon völlig verfallen, von Nekrophilie kann aber hier keine Rede sein. Ebenso stellt „die sanfte Waise“, deren „Schoß“ „des himmlischen Bräutigams“ „harrt“ und deren ‚süßer Leib‘ dann „im Dornenbusch“ „verwest“, eher den Zusammenhang von Gottesferne und Todesverfallenheit bei Trakl figural dar statt eine nekrophile Bemächtigungsphantasie. Angesichts dessen liegt es nahe, den Schluß zu ziehen: Der Begriff Nekrophilie läßt sich eben doch nicht direkt auf Trakls Todesmotivik anwenden. Trotzdem drängt es sich angesichts des morbiden Motivs der verwesenden Kinder geradezu auf, bei Trakl nicht nur von Todesvergegenwärtigung, sondern kritisch auch von Todessüchtigkeit zu

¹⁸⁹ Goldmann, S.128.

¹⁹⁰ Ebd., S.127.

¹⁹¹ G.T., S.295. „Unterwegs“ (2.Fassung), Z.37.

¹⁹² Ebd., S.65. „Psalm“ (2. Fassung), Z.32.

¹⁹³ Ebd., S.46. „De Profundis“, Z.6-12.

¹⁹⁴ Goldmann, S.127.

sprechen, von einer literarischen Todessüchtigkeit, die man von Ferne als künstlerische Teilanalogie zur psychopathologischen Nekrophilie bezeichnen könnte.

Auch Neumann spricht von der „Todessucht“ als dem ‚großen Motiv des Traklschen Daseins‘¹⁹⁵. Als Belege für diese „Todessucht“ Trakls referiert Neumann Ereignisse aus der Kindheit des Dichters: So den „Bericht, das Kind <d. h. Trakl> habe sich einmal angeblich aus ‚Haß gegen jede allzu schnelle Bewegung‘, ‚vor einen scheu gewordenen Rappen geworfen und bei der Eisenbahn ein Gleiches versucht, um sie in ihrer Bewegung aufzuhalten‘. Noch ungeheuerlicher ist aber der Bericht, daß das Kind im Alter von ungefähr acht Jahren ‚in einen Teich hineinspazierte und nur sein großer, auf dem Wasser schwimmender Hut zeigte, wo er verschwunden und wieder heraufzuholen war‘. Spoerris Bemerkung dazu, dies sei ein Beweis, ‚wie früh er schon zu versunkener und abwesender Stimmung neigte‘, ist völlig abwegig. Ein derartiges Verhalten fällt gänzlich aus dem Rahmen jeder Normalität, ob man es als unbewußten Selbstmord oder als eine schon in der frühesten Jugend deutliche Tendenz zur Rückkehr ins mütterliche Element und zum Untergang interpretiert. Offenbar ist dies gut verbürgte Geschehen Ausdruck einer psychotischen Situation, besonders wenn man weiß, wie schwer diese Art von Selbstmord ist, wie groß die Kraft der inneren Sehnsucht ‚ins Wasser‘ schon bei dem Kinde gewesen sein muß. Die späte Äußerung Trakls ‚er habe bis zum zwanzigsten Jahr von der Außenwelt nichts als Wasser bemerkt‘, und sein Ausspruch ‚Ich bin ja erst halb geboren‘ weisen in die gleiche Richtung. Damit, daß Trakl in das Wasser, diesen mütterlichen Ort des Unbewußten, aus dem er nur halb entlassen worden ist, ganz zurückkehren will, ist das große Motiv des Traklschen Daseins, das der Todessucht, voll angeschlagen.“¹⁹⁶ So beweiskräftig die referierten Kindheitsereignisse für die These von der Todessüchtigkeit Trakls sind, so problematisch bleibt zumindest, was eben Trakl angeht, die Bezeichnung des Wassers als ‚mütterlicher Ort des Unbewußten‘ und der ‚Todessucht‘. Denn in Trakls Gedichten sind Wassermotive sowohl mit der Lebendigkeit der Natur wie mit Verwesungsprozessen gleichermaßen eng verbunden, ein erkennbarer Bezug zur Mutterfigur findet sich allerdings nicht, so daß ein Zusammenhang von Todessucht und Mutterarchetyp in Gestalt von Wassermotiven in Trakls Texten nicht zu belegen ist, d. h. als Projektion tiefenpsychologischer Begriffe in Trakls Bilderwelt bezeichnet werden muß.

¹⁹⁵ Neumann, S.251.

¹⁹⁶ Neumann, S.250-251.

Während also Trakl z. T. dionysisch-vitalistisches Todesverständnis archetypische Züge trägt, kann dasselbe nicht philologisch belegbar von Trakls Todessüchtigkeit behauptet werden.

4.3.2.2 Zur tiefenpsychologischen Interpretierbarkeit von Trakls Verstorbenenfiguren

Weitergehend stellt sich die Frage: Gibt es Ansatzpunkte bzw. theoretisch die Möglichkeit, Trakls Verstorbenenphantasien in ihren allgemeinen Grundstrukturen tiefenpsychologisch zu erklären? Zur Beantwortung dieser Fragestellung soll zunächst einem Betrachtungsansatz Goldmanns nachgegangen werden, anschließend wird dann geprüft, ob und inwiefern sich Jungs archetypische Deutung des archaischen Totenglaubens wie des modernen Spiritismus¹⁹⁷ auch auf Trakls archaisierende Jenseitsphantasien anwenden läßt.

Goldmann stellt nun die Theorie auf, wo nach die geisterhaften Erscheinungen der Schwester und der Mutter sowie überhaupt der totenähnlichen Figuren wie der unerlösten Abgeschiedenen bei Trakl Folge und Manifestation einer „Bewußtseinsinflation“ darstellen. Unter dieser „Bewußtseinsinflation“ versteht Goldmann hier Folgendes: „Hier spricht man von autonom ins Bewußtsein eingedrungenen Komplexen“ man ‚denkt sich‘ „das Bewußtsein als obere Schicht, durch eine Schwelle, eine Grenzlinie, Grenzfläche vom Unbewußten unterschieden. Bei einem Auftreten autonomer ... Vorstellungskomplexe ... wird diese Schwelle als durchbrochen dargestellt. Der autonome Komplex ragt etwa wie ein Eisberg im Meer über die Oberfläche des bewußten Erlebens, des Denkens empor, hat an dieser Stelle das Bewußtsein durchbrochen. Das Bewußtsein selbst, d. h. Teile davon, sind somit dem Unbewußten anheimgefallen ... Der Komplex als solcher ist also ein unverdaulicher Teil des Bewußtseins geworden, seine Wurzeln hingegen reichen in das schlechthin Unbewußte hinab ... In diesem Zwischenraum des Erlebens erscheinen die Gestalten als totenähnlich, geisterhaft; denn sie sind weder dem Oben assimiliert, in realem Lebensbezug verlebendigt ... noch im Unten geborgen, von der autonomen Tiefe gespeist und mit Leben versehen. Sie treiben vielmehr toten Fischen ähnlich an der

¹⁹⁷ Siehe C. G. Jung: Die psychologischen Grundlagen des Geisterglaubens. In: C. G. Jung: Die Dynamik des Unbewußten. In: C. G. Jung: Gesammelte Werke. Bd. 8. Hrsg. v. Marianne Niehus-Jung. Zürich, Stuttgart 1967. S.341-360.

Oberfläche ... Das ist vielleicht das Problem der 'Unerlösten', der ruhelosen Schatten, welches einer umfassenden Durchforschung mit tiefenpsychologischen Methoden wohl würdig wäre.¹⁹⁸

Tatsächlich gibt es in Trakls Bilderwelt totenähnliche Gestalten: Das sind die in Kapitel 3.5 beschriebenen Lebenden als schon Verwesende oder schon Verstorbene¹⁹⁹, die Gestalten, von denen gar nicht entschieden werden kann, ob sie tot oder lebendig sind²⁰⁰, sowie die Familienfiguren, die mal als lebend, mal als schon verstorben auftreten²⁰¹. Die Darstellung der Lebenden als schon Verwesende ist nun aber vor allem ein Teil der großen Strategie der Todesvergegenwärtigung in Trakls Lyrik. Die Schilderung der noch Lebenden als schon höllisch Verdamnte oder selig Verklärte charakterisiert primär Hölle und Himmel als innerseelische Zustände, die sich nach dem Tod fortsetzen, und weist Trakls Totenmotivik - zumindest in diesem Punkt - als relativ entmythologisierte Jenseitsphantasie aus. Die Gestalten nun, von denen sich nicht entscheiden läßt, ob sie lebendig oder tot sind, haben vor allem die Funktion, Diesseits und Jenseits zu entgrenzen, d. h. die potenziert archaische Identität von irdischer Welt und Totenreich motivisch zu verstärken. So betrachtet, ist Goldmanns Theorie von Vorstellungskomplexen, die weder ans Bewußtsein noch an das kollektive Unbewußte gebunden sind und deshalb als totenähnliche, geisterhafte Erscheinungen zu Tage treten, gar nicht notwendig, um die betreffenden Bildfiguren bei Trakl zu erklären.

Was nun die Erscheinung der Schwester als Verstorbener angeht, so zeigt sich diese - wie in Kapitel 3.10.1.2. beschrieben - keineswegs als totenähnlich im Sinne von leblos, sondern vielmehr als eine im negativen wie positiven Sinne aktive Figur. Ebenso charakterisiert der Kontext der einzigen Textstelle in Trakls Werk, wo die Mutter indirekt als Verstorbene auftritt, dieselbe eher als düster-bedrohlich denn als totenähnlich im Sinne von leblos. Die Verdamnten, die bedrohlich-geisterhaften Verstorbenen in Trakls Jenseitsphantasien²⁰², die Goldmann als ‚ruhelose Schatten‘, als 'Unerlöste' auch mit seiner Komplextheorie erklären will, sind primär eine Mischung aus Relikten christlicher Vorstellungen mit archaisierenden Verstorbenenmotiven²⁰³.

¹⁹⁸ Goldmann, S.120.

¹⁹⁹ Siehe Kapitel 3.5 Die Lebenden als Verwesende, Tote und Verstorbene.

²⁰⁰ Siehe ebd.

²⁰¹ Siehe Kapitel 3.10.1.2 Die Figur der Schwester und das Motiv der Verstorbenen - sowie Kapitel 3.10.1.3 Die Mutterfigur und die Todes- und Totenmotive.

²⁰² Siehe Kapitel 3.3.2 Die verdamnten Verstorbenen.

²⁰³ Siehe Kapitel 4.2.2 Strukturvergleiche zwischen Trakls Verstorbenenphantasien und archaischen Jenseitsvorstellungen.

So wenig notwendig und schlüssig Goldmanns Komplextheorie sich für die Erklärung der Lebenden als schon Sterbende oder Verstorbene sowie der Erscheinung der Mutter und der Schwester als Abgeschiedener gezeigt hat, so muß doch andererseits die Frage aufgeworfen werden: Findet nicht bei Trakl, indem archaisierende Vorstellungen wie die bedrohlichen Verstorbenen oder die Identität von Diesseits und Jenseits aus der mythischen Tiefenschicht auch des modernen Bewusstseins - wie in Kapitel 4.2. dargestellt - emporsteigen, tatsächlich eine Bewußtseinsinflation statt, d. h. eine Überflutung des Bewußtseins mit Inhalten unbewußten Seelenschichten? Und weiter: Kann diese mythische Tiefenschicht auch des modernen Bewußtseins, die aus Cassirers Mythostheorie abgeleitet wurde und aus der die archaisierenden Vorstellungen emporsteigen, z. T. mit Jungs kollektivem Unbewußten identifiziert werden?

4.3.2.3 Zur Anwendbarkeit von C. G. Jungs Deutung des archaischen Totenglaubens auf Trakls archaisierende Jenseitsphantasien

Um Antworten auf diese Fragen zu finden, soll zunächst Jungs archetypische Interpretation des archaischen Totenglauben - wie er sie in seinem Aufsatz: „Die psychologischen Grundlagen des Geisterglaubens“²⁰⁴ darlegt - in ihrer Grundargumentation dargestellt werden. Jung geht zunächst von folgender Feststellung aus: „Wenn wir in die Vergangenheit des Menschengeschlechts zurückblicken, so finden wir neben vielen anderen religiösen Überzeugungen einen allgemein verbreiteten Glauben an die Existenz von Luft- oder Hauchwesen, welche sich in der Umgebung der Menschen aufhalten und ihn unsichtbar, aber wirksam beeinflussen. Meistens wird damit der Gedanke verknüpft, daß diese Wesen Geister oder Seelen verstorbener Menschen seien. Dieser Glaube findet sich vom höchsten Kulturvolk bis zum Australneger, der noch im Steinzeitalter lebt. Bei den westlichen Kulturvölkern allerdings hat die seit etwas mehr als hundert Jahren bestehende rationalistische Aufklärungsepoche den Geisterglauben bekämpft und bei einer großen Zahl von Gebildeten verdrängt ...“²⁰⁵. Trotz der Verdrängung des Geisterglaubens in der rationalistischen Moderne ist derselbe für Jung nicht nur ein Charakteristikum archaischer oder primitiver Kulturen, denn, wie Jung im weiteren schreibt, „ist“ es zwar „ganz gewiß, daß der Kulturmensch ungleich viel weniger von der Geisterhypothese

²⁰⁴ Jung: Die psychologischen Grundlagen des Geisterglaubens, S.341-360.

²⁰⁵ Ebd. S.341.

hält als der Primitive, es ist aber ... ebenso gewiß, daß das psychische Phänomen <des Geisterglaubens> selber nicht sehr viel seltener bei ihm vorkommt als beim Primitiven“²⁰⁶. Dementsprechend thematisiert Jung auch am Ende dieses Aufsatzes das Phänomen des Spiritismus als zeitgenössische Strukturanalogie zum primitiven Geisterglauben.²⁰⁷ Jungs tiefenpsychologische Deutung des primitiven Geisterglaubens geht nun - z. T. ähnlich wie Goldmanns Interpretation der Traklschen Verstorbenenfiguren - von einer Komplextheorie aus: „Wenn ein Komplex des kollektiven Unbewußten sich dem Ich assoziiert, d. h. bewußt wird, so empfindet das Individuum diesen Inhalt als fremd, unheimlich und zugleich faszinierend.“²⁰⁸ Aus Jungs Auffassung nun, daß „der Primitive die Nähe oder den Einfluß eines Geistes als unangenehm und gefährlich“ „empfindet“²⁰⁹, zieht er angesichts seiner Komplextheorie folgenden Schluß: „Die Geister sind also, vom psychologischen Standpunkt aus betrachtet, unbewußte autonome Komplexe, welche projiziert erscheinen, da sie sonst keine direkte Assoziation mit dem Ich haben.“²¹⁰ „Die Geister“ „der Primitiven“ „entsprechen“ „den Komplexen des kollektiven Unbewußten“²¹¹.

Wieweit ist nun Jungs archetypische Deutung des primitiven Geisterglaubens auch auf Trakls archaisierende Jenseitsvorstellungen anwendbar? Zunächst kann konstatiert werden: Es gibt tatsächlich bedrohliche, in der unmittelbaren Nähe der Lebenden existierende Verstorbene in Trakls Bilderwelt.²¹² Dem gilt es jedoch gleich hinzuzufügen: In Trakls Jenseitsmotivik treten genauso immer wieder auch verklarte, positiv auf die Lebenden einwirkende Abgeschiedene in Erscheinung.²¹³ Und nicht nur in Trakls Jenseitsphantasien, sondern auch in der Vorstellungswelt archaischer bzw. primitiver Kulturen gibt es - wie in Kapitel 4.2.2. nachgewiesen²¹⁴ - nicht allein die negativ bedrohlichen, sondern durchaus auch positiv beschützende, helfende Verstorbene in der direkten Umgebung der Lebenden. In Anbetracht dessen muß an Jungs Darstellung kritisiert werden, daß er das Phänomen der positiven Verstorbenen im Geisterglauben der Primitiven und die Faszination, die in der archaisch-primitiven

²⁰⁶ Ebd., S.343.

²⁰⁷ Ebd., S.357-360.

²⁰⁸ Ebd., S.352.

²⁰⁹ Ebd., S.349-350.

²¹⁰ Ebd., S.349.

²¹¹ Ebd., S.353.

²¹² Siehe dazu Kapitel 3.6 Das Zentralmotiv von der Nähe der Verstorbenen zu den Lebenden.

²¹³ Siehe ebd.

²¹⁴ Siehe Kapitel 4.2.2 Strukturvergleiche zwischen Trakls Verstorbenenphantasien und archaischen Jenseitsvorstellungen.

Vorstellung von diesen Abgeschiedenen auf die Lebenden ausgeht, nicht ausreichend behandelt hat. Jung gibt das übrigens in einer Fußnote selber zu: „Kenner dieser Materie werden die Einseitigkeit meiner Darstellung beanstanden, denn sie wissen, daß der Archetypus, eben der autonome Kollektivinhalte, nicht nur den hier geschilderten negativen Aspekt besitzt Selbstverständlich hat der Archetypus auch eine positive Numinosität.“²¹⁵ Korrigiert man nun allerdings die Einseitigkeit von Jungs Darstellung, so ließe sich seine Grundtheorie von der Archetypik des primitiven Geisterglaubens wie folgt auf Trakls archaisierende Verstorbenenphantasien anwenden: Die in der unmittelbaren Nähe der Lebenden weiterexistierenden, negativ-bedrohlichen oder positiv helfenden, verklärt faszinierenden Abgeschiedenen der Traklschen Totenmotivik können gerade in ihrer Ambivalenz als z. T. archetypisch bezeichnet werden, da die Inhalte des kollektiven Unbewußten, treten sie ins Bewußtsein vom Individuum eben als unheimlich oder faszinierend empfunden werden.

Trotz der partiellen Anwendbarkeit bleibt dennoch andererseits grundsätzlich die kritische Frage: Ist die Gleichsetzung von Geistervorstellungen primitiver Kulturen bzw. von Trakls Verstorbenenphantasien mit dem kollektiven Unbewußten ganz allgemein nicht allzu unkonkret, ja diffus? Schließlich kann Jung keine Parallelen zwischen den Geistervorstellungen primitive Religionen und seinen Konkretisierungen des kollektiven Unbewußten als Anima, große Mutter, alter Weiser usw. nachweisen, und auch Trakls Verstorbenenfiguren erschöpfen sich eben nicht in den familiären Gestalten, die sich - siehe die folgenden Abschnitte - z. T. mit Jungs konkreten Archetypen parallelisieren lassen, sondern treten auch ganz unabhängig davon bedrohlich oder verklärt in Erscheinung. Insofern stellt sich die Frage: Gibt es nicht im kollektiven Unbewußten archetypische Bilder, die speziell in der Auseinandersetzung der Menschheit seit frühesten Zeiten an mit dem Tod entstanden sind, eingespeichert und durch die Kulturen und Jahrhunderte unbewußt weitervererbt wurden? Ist nicht die Vorstellung von den in unmittelbarer Nähe der Lebenden weiterexistierenden Verstorbenen solch ein spezieller Archetyp, mit dem die Menschen seit Urzeiten den Verlust Nahestehender verarbeiteten? Nimmt man das an, d. h. geht man von speziellen, den Tod betreffenden Archetypen aus und versteht die Vorstellung von nahen Verstorbenen als einen solchen, so ergibt sich daraus die Schlußfolgerung: Die

²¹⁵ Jung: Die psychologischen Grundlagen des Geisterglaubens, S.353. Fussnote 9.

bedrohlich-nahen wie die verklärten, helfend-nahen Abgeschiedenen bei Trakl sind als jeweils negative wie positive Ausprägung dieses Grundarchetyps zu begreifen.

So erweitert und konkretisiert, erweist sich Jungs archetypische Deutung des primitiven Geisterglaubens durchaus z. T. verwendbar, um speziell auch gerade die Ambivalenz von Trakls Verstorbenenfiguren zu erklären. Darüber hinaus kann festgestellt werden: Analog zum teilweise dionysisch-vitalistischen Todesverständnis Trakls, das insofern archetypische Züge trägt, zeigen auch Trakls Verstorbenenphantasien archetypische Strukturen, wenn man - Jungs Theorie ausbauend - speziell den Tod betreffende Archetypen annimmt. So erweitert, ergänzt sich zudem die aus Cassirers Mythostheorie abgeleitete Vorstellung von einer mythischen Tiefenschicht beim modernen Menschen, die eben auch archaisierende Jenseitsmotive enthalten kann, mit der von Jung her gewonnenen Auffassung, daß im kollektiven Unbewußten jedes Menschen archetypische Bilder speziell den Tod betreffend eingespeichert sind, und in dieser Entsprechung können eben beide Theorien gemeinsam als Erklärungsmodelle für Trakls Jenseitsphantasien herangezogen werden.

4.3.3 Zur psychoanalytischen Interpretierbarkeit der Traklschen Todes- und Totenmotivik in einzelnen Grundstrukturen

Was kann Kleefelds psychoanalytische Trakldeutung zum Verständnis von Trakls Todesdarstellung und seinen Verstorbenenphantasien im allgemeinen beitragen? Kleefeld diagnostiziert als Folge „psychosexueller Fehlentwicklung“²¹⁶ bei Trakl in seiner Persönlichkeit und in seinem Werk psychopathologische Strukturen wie Paranoia und Schuldpsychose. Im folgenden soll nun die Frage behandelt werden: Inwiefern lassen sich diese Theorien Kleefelds über Paranoia und Schuldpsychose bei Trakl auf dessen Todes- und Totenmotivik anwenden? (Während in Kapitel 4.3.4.1. und 4.3.4.3. eine Vielzahl von Belegstellen, die Kleefeld für seine Thesen zur Schwesternfigur und zur Muttergestalt bei Trakl anführt, einzeln auf ihre philologische Stichhaltigkeit hin überprüft werden, wird hier nur Kleefelds Grundtheorie darauf hin untersucht, ob sie sich für die Interpretation der Todes- und Totenmotivik verwenden läßt.)

Im Verlauf seiner biographischen Darstellung bringt Kleefeld verschiedene faktische Beispiele aus Trakls Leben, die sich als Symptome für paranoide oder pathologische

²¹⁶ Kleefeld, S.48.

Angstzustände überhaupt deuten lassen: So bezeugt Trakls Freund Buschbeck, daß der Dichter nicht allein in einem Aufzug fahren konnte ²¹⁷, und so berichtet Ludwig von Ficker, „daß Trakl in einem Brief an Adolf Loos darum bat, daß an seiner Leiche ein Herzstich vorgenommen werde“²¹⁸, d. h. Trakl hatte Angst, lebendig begraben zu werden. Weiterhin analog dazu schildert Kleefeld folgende Begebenheit: „Als Ficker im Juli überraschend in der Lage ist, aus einer Spende Ludwig Wittgensteins für österreichische Künstler Trakl mit 20 000 Kronen zu bedenken, mit einem Betrag also, der die ökonomische Notlage auf einen Schlag beendet hätte, ist es im doppelten Sinne zu spät: Trakl ist psychisch nicht mehr in der Lage, von dem Geld Gebrauch zu machen; als er in Fickers Begleitung von seinem Konto einen Betrag abheben will, erleidet er einen Anfall von Platzangst und verläßt die Bank fluchtartig.“²¹⁹ Schließlich steht in dem psychiatrischen Krankenblatt, das im Krakauer Spital kurz vor Trakls Tod über ihn diagnostisch verfasst wurde, folgende Beobachtung: „... es kommt ihm vor wie wenn hinter seinem Rücken ein Mann mit gezogenem Messer steht.“²²⁰

Psychobiographisch leitet Kleefeld Trakls Paranoia und seine pathologischen Angstzustände aus der gestörten Mutter-Kind-Dyade in Trakls frühkindlicher Entwicklung her²²¹; Kleefeld erläutert diese Theorie folgendermaßen: „Auf die Erfahrung postnataler Geborgenheit gründet sich die Zuversicht des Kindes, daß die Befriedigung seiner Bedürfnisse durch die Mutter letztlich doch nicht ausbleiben wird, eine Zuversicht, die Erikson mit seinem berühmten Begriff des ‚Ur-Vertrauens‘ bezeichnet hat. Dieses Urvertrauen bildet die Ausgangsbasis einer gesunden Persönlichkeitsentwicklung.“²²² „Die Störung der Austauschprozesse zwischen Mutter und Kind, die wir bei Trakl anzunehmen gute Gründe haben, beeinträchtigt nun eben diese Entwicklung und setzt das Kind in starkem Maße den frühesten Ängsten aus. Die defiziente Beziehung zum guten Objekt <Mutter> ... verwandelt dem Kind die Außenwelt in eine Stätte der Gefahr, die Objekte in Feinde.“²²³

Als Beispiel dafür, daß Trakls paranoide Angstzustände auch in seinem Werk zutage treten, zitiert Kleefeld u. a. die letzten drei Strophen des Gedichts „Kaspar Hauser

²¹⁷ Ebd., S.2.

²¹⁸ Ebd., S.106.

²¹⁹ Ebd., S.92.

²²⁰ Ebd., S.58.

²²¹ Zu Kleefelds These, daß Trakl Mutterbeziehung schon frühkindlich tief gestört war, siehe Kapitel 4.3.4.3 Zur psychoanalytischen Interpretation der Mutterthematik.

²²² Kleefeld, S.30-31.

²²³ Ebd., S.34-35.

Lied“: „Ihm aber folgte Busch und Tier, / Haus und Dämmergarten weißer Menschen / Und sein Mörder suchte nach ihm. // Frühling und Sommer und schön der Herbst / Des Gerechten, sein leiser Schritt / An den dunklen Zimmern Träumender hin / Nachts blieb er mit seinem Stern allein; // Sah, daß Schnee fiel in kahles Gezweig / Und im dämmernden Hausflur den Schatten des Mörders. // Silbern sank des Ungebornen Haupt hin.“²²⁴ Kleefeld kommentiert diese Textpassage nun wie folgt: „Schon im Frühjahr 1912 hatte Trakl in einem Brief an Buschbeck geschrieben: ‚Wozu die Plage. Ich werde endlich doch immer ein armer Kaspar Hauser bleiben.‘ Trakl nennt den Findling einen ‚Ungeborenen‘; von sich selbst sagte er: ‚Ich bin ja erst halb geboren.‘ Die Identifikation des Dichters mit der Gestalt des Kaspar Hauser ist deutlich“²²⁵; und somit auch die Identität der eigenen paranoiden Angstvorstellungen mit der Angst Kaspar Hausers vor seinem Mörder.

Finden sich nun auch Paranoia und pathologische Angstzustände überhaupt in Trakls Todes- und Totenmotivik? In Kapitel 3.2.2 wurde folgender Bezug zwischen Angstmotivik und Todesthematik in Trakls Gedichten festgestellt: Das ambivalente, paradoxe Todesbild bei Trakl, d. h. der Tod als schreckliche Vernichtung irdischen Lebens einerseits sowie der Tod als Erlösungsvorgang andererseits, führt dazu, daß die Todesmotivik gegensätzlich mit der Angstthematik verbunden wird: Zum einen ist die Todesangst Ursache hoffnungsloser Transzendenzferne, zum anderen wird das Sterben in Transzendenznähe als Erlösung von allen Ängsten geschildert. Dabei ist diese ambivalente Angstmotivik im Rahmen der Todesthematik Teil einer existenziellen Todesdarstellung, die reale Phänomene im Umkreis des Todes, wie eben Ängste, Krankheit und Schuldgefühle, zur Sprache bringt. Zugleich zeigt sich diese paradoxe Angstmotivik im Kontext der Todesdarstellung als realistisch, indem sie die Angst des Menschen vor dem Tod thematisiert, sowie als transzendierend, indem sie beschreibt, wie im Tod als Erlösungsprozeß alle irdischen Ängste schwinden. Vergegenwärtigt man sich insofern, dass die Ausgestaltung der Angstthematik also drei Qualitäten der Traklschen Todesdarstellung, nämlich deren existenziellen Charakter, deren Realismus sowie deren Transzendentalismus bestärkt, so wird anschaulich, daß man sie nicht einfach als direkten Niederschlag von Trakls Paranoia und seinen krankhaften Angstzuständen, also als Psychopathologie interpretieren darf.

²²⁴ G.T., S.95. „Kaspar Hauser Lied“, Z.13-22.

²²⁵ Kleefeld, S.163-164.

Trotzdem drängt sich die Fragestellung auf: Wie verhalten sich Trakls biographisch belegbare Paranoia und seine pathologischen Angstzustände zur Angstmotivik in seiner dichterischen Todesdarstellung? Folgende Antwort liegt nahe: Trakl verarbeitete seine private Paranoia und seine krankhaften Angstzustände in seinem dichterischen Werk zu einer Angstmotivik, die die drei beschriebenen Qualitäten seiner Todesdarstellung verstärkt.

Andererseits muß jedoch darauf aufmerksam gemacht werden, daß Trakls Paranoia sich auch graduell direkter in seinen Jenseitsphantasien manifestiert, nämlich in dem Motiv der bedrohlichen, in der Nähe der Lebenden umherspukenden Verstorbenen sowie der im Diesseits umhergehenden lebenden Leichname.²²⁶ Doch auch diese Motivfiguren stellen keine Eins-zu-eins-Umsetzung von Trakls Paranoia dar, vielmehr wird auch hier Trakls Paranoia literarisch verarbeitet, indem das Prinzip der alles erfassenden Ambivalenz in Trakls Bilderwelt auf das archaisierende Zentralmotiv von der unmittelbaren Nähe der Verstorbenen zu den Lebenden angewandt wird, so daß eben nicht nur positiv helfende Verstorbene im Umkreis der Lebenden erscheinen, sondern - wie auch in vielen archaischen Jenseitsvorstellungen²²⁷ - ebenso negativ-destruktive.

Es gilt demnach zu konstatieren: Trakls Paranoia und seine pathologischen Angstzustände manifestieren sich zwar wiedererkennbar in seiner Todes- und Totenmotivik, jedoch nicht direkt, sondern dichterisch verarbeitet, transformiert. Insofern greift Kleefelds Darstellung zu kurz, denn es wird nicht genügend betont, daß Trakl psychopathologische Strukturelemente seiner privaten Persönlichkeit im künstlerischen Schaffensprozess entpathologisierend, überbiographisch verarbeitet. Welchen Beitrag können nun Kleefelds Theorien über Trakls Schuldgefühl zum Verständnis der Todes- und Totenmotivik leisten? Als biographischen Beleg für Trakls pathologisches Schuldgefühl zitiert Kleefeld folgenden Brief des Dichters an Ludwig von Ficker: „Zu wenig Liebe, zu wenig Gerechtigkeit und Erbarmen, und immer zuwenig Liebe, allzu viel Härte, Hochmut und allerlei Verbrechertum - das bin ich. Ich bin gewiß, daß ich das Böse nur aus Schwäche und Feigheit unterlasse und damit meine Bosheit noch schände.“²²⁸ Dasselbe krankhafte Schuldgefühl Trakls kommt für Kleefeld auch in dem folgenden Aphorismus des Dichters zum Ausdruck: „Gefühl in den

²²⁶ Siehe Kapitel 3.6. Das Zentralmotiv von der Nähe der Verstorbenen zu den Lebenden - und Kapitel 3.4 Der Leichnam und sein Verhältnis zum weiterexistierenden Verstorbenen.

²²⁷ Siehe Kapitel 4.2.2 Strukturvergleiche zwischen Trakls Verstorbenenphantasien und archaischen Jenseitsvorstellungen.

²²⁸ Kleefeld, S.395.

Augenblicken totenähnlichen Seins: Alle Menschen sind der Liebe wert. Erwachend fühlst du die Bitternis der Welt; darin ist alle deine ungelöste Schuld; dein Gedicht eine unvollkommene Sühne.“²²⁹

Was nun dieses pathologische Schuldgefühl Trakls betrifft, so entwirft Kleefeld selbst eine überindividuelle und damit letztlich überpathologische Interpretation desselben, indem er seine psychoanalytische Deutung um eine soziologische Dimension erweitert: „Das Schuldgefühl, das Trakl zum poetischen Schaffen treibt und seine Poetik der Sühne begründet, ist kein Phänomen individueller Psychopathologie ... die Triebwünsche, die den Dichter bedrängen und sein Schuldgefühl provozieren, sind ... ein soziales Schicksal, das sich zurückverfolgen ließ bis in die frühesten Austauschprozesse der Mutter-Kind-Dyade.“²³⁰ „Die starken destruktiven Regungen Trakls ... waren Produkt der verzerrten Interaktionsformen der Dyade. Wenn nun diese destruktiven Regungen das Schuldgefühl heraufbeschwören ... so ist die Quelle dieses seelischen Leidens nicht biologisch zu bestimmen, sondern historisch. Das Schuldgefühl, das Trakl quält ... weist ... auf das Übermaß an Versagung und Repression, das der Dichter zu erdulden hatte, auf den Passionsweg des Kindes, dem schon die Erfüllung seiner elementarsten Bedürfnisse versagt blieb. ... In der Destruktivität von Trakls Überich spiegelt sich ... die Repressivität der Gesellschaft, in der der Dichter aufwuchs, eine Repressivität, die für ihn zur schmerzlichen Erfahrung wurde schon in der Begegnung mit der ersten Repräsentantin dieser Gesellschaft, im Austausch mit der kalt abweisenden Mutter. ... Das Scheitern der Synthese von Mutter und Kind, mit dem die Passionsgeschichte des Georg Trakl ihren Anfang nahm, steht paradigmatisch für eine Gesellschaft, in der menschliche Einigung noch aussteht.“²³¹ „Die Krankheit des Georg Trakl ist kein morbus im Sinne der Medizin: sein Schuldgefühl ist ein gesellschaftliches Leiden.“²³² Kleefeld beschließt seine Argumentation mit der finalen Feststellung: „Das Subjektive in Trakls Gedicht erwies sich selbst als ein Objektives, das Individuelle ließ seinen gesellschaftlichen Charakter erkennen: die existenziellen Verhältnisse, die im Gedicht ihren Niederschlag gefunden haben, sind nicht begrenzt persönliche Verhältnisse. Das szenische Verstehen der

²²⁹ Ebd., S.462.

²³⁰ Ebd., S.390.

Siehe zu Trakls Beziehung zu seiner Mutter Maria Trakl Kapitel 4.3.4.3 Zur psychoanalytischen Interpretation der Mutterthematik.

²³¹ Kleefeld, S.393-394.

²³² Ebd., S.396.

Psychoanalyse vermochte den Sozialcharakter der Dichtung Trakls zu entziffern ... Der Qualschrei des gepeinigten Märtyrers bringt nicht nur eine private seelische Not des Dichters zu Gehör, das Weinen des Kranken zeugt nicht nur von individuellem Schmerz: Das Klagelied des Georg Trakl ist eigentlich eine Anklage - sein Gedicht setzt ein Zeichen des objektiven Protestes.²³³

Psychologisch und soziologisch ist das von Kleefeld Ausgeführte durchaus plausibel, nur stellt sich die Frage: Was davon findet sich unmittelbar in Trakls Gedichten und speziell in deren Todes- und Totenmotivik wieder? Da Trakls Gedichtexten jede sozialkritische Dimension völlig fehlt, findet sich auch keine sozialkritische Schuldthematik. Dementsprechend sucht man auch vergebens nach Textstellen, in denen die tatsächlich nur negativ gezeichnete Mutterfigur als Teil einer kranken Gesellschaft insgesamt geschildert wird. Die Schuldthematik in Trakls Todes- und Totenmotivik ist vielmehr eher religiös gestimmt, allerdings keineswegs durchweg im Sinne christlich-kirchlicher Dogmatik, sondern in Gestalt einer ganz eigenen, wenn auch z. T. an das Christentum anknüpfenden sowie sich von ihm lösenden Religiosität: So erscheint bei Trakl einerseits der leidvolle Tod als bittere, negative Konsequenz des Schuldig-Werdens, was sich in die Tradition der Paulinischen Theologie ordnen läßt, andererseits aber stellt die Schuld für Trakl eine unumgängliche, notwendige und damit wieder positive Vorbereitung auf den Tod dar, was eine eigenwillige Weiterentwicklung des christlich-kirchlichen Schuldbegriffs darstellt. Daß nun in Trakls Bilderwelt transzendierte, ethisch reine Verstorbene wie der Knabe Elis jenseitig weiterleiden, widerspricht nun der christlichen Jenseitserwartung zutiefst.²³⁴ Insofern ist es ebenso falsch, wenn Feilecker Trakls Schuldverständnis als eindeutig christlich darstellt²³⁵, wie wenn Kleefeld den religiösen Charakter von Trakls Schuldgefühl gänzlich leugnet²³⁶.

In welcher Beziehung steht nun diese dichterische Schuldthematik in Trakls Todes- und Totenmotivik zu seinen privaten pathologischen Schuldgefühlen? Folgende Verhältnisbestimmung drängt sich auf: Trakl verarbeitet seine privaten pathologischen Schuldgefühle in seiner literarischen Todes- und Totenmotivik überbiographisch und

²³³ Ebd., S.396.

²³⁴ Siehe zur Schuldthematik Kapitel 3.2.3 Der Tod und die Schuld.

²³⁵ Feilecker, S.41.

²³⁶ Kleefeld schreibt dazu: „Unkritisches, simplifizierendes Denken nahm diese Selbstvorwürfe Trakls als Beleg für ein ausgeprägtes christliches Sündenbewußtsein des Dichters. Wir sahen in diesen Zeilen <gemeint ist der zuvor zitierte Brief an Ludwig von Ficker> den Ausdruck eines quälenden Schuldgefühls, eines sadistisch strafenden Überichs: es handelt sich um die Selbstvorwürfe eines Depressiven.“ (Kleefeld, S.395).

entpathologisierend zu einer nicht direkt christlichen, aber durchaus religiös gestimmten Schuldthematik sowie zu eigenwilligen, keineswegs mehr christlichen Verstorbenenphantasien. Wie verhält sich nun diese überbiographische Schuldmotivik in Trakls Todesdarstellung zu Kleefelds ebenfalls überindividueller psychoanalytisch-soziologischer Deutung von Trakls Schuldgefühlen? Folgende Kombination wäre denkbar: Trakls Schuldgefühl ist in seiner Entstehung psychologisch sowie soziologisch bedingt und insofern objektiver Ausdruck eines kranken Gesellschaftssystems; von Trakl selbst jedoch wird dieses Schuldgefühl nicht in eine sozialkritische, sondern in eine religiöse Motivik verobjektivierend umgestaltet.

Kehrt man nun abschließend zur Ausgangsfrage zurück, inwiefern sich Kleefelds Theorien über psychopathologische Paranoia und Schuldpsychose bei Trakl auf dessen Todes- und Totenmotivik anwenden lassen, so gilt es zusammenfassend festzustellen: Trakl verarbeitet psychopathologische Strukturen seiner privaten Persönlichkeit wie eben krankhafte Angst- und Schuldgefühle in seiner dichterischen Todes- und Totenmotivik entpathologisierend und überbiographisch zu Qualitäten seiner Todesdarstellung wie deren existenziellen Charakters, deren Realistik, deren Transzendentalismus und deren individueller Religiosität. Dem indirekt entsprechend kommt auch Kleefeld zu dem Schluß: „Das Gedicht Trakls ist nicht Produkt des Wahnsinns, sondern die Burg, in der er sich gegen den Wahnsinn verteidigt, nicht Chaos, sondern Bewältigung des Chaos durch Kristallbildung, nicht Ausdruck einer Krankheit, sondern deren Heilung.“²³⁷ Seiner eigenen Schlußthese allerdings letztlich widersprechend, findet in Kleefelds Einzeluntersuchungen zu Paranoia, Sadismus, Masochismus und regressivem Narzissmus in Trakls Persönlichkeit und Werk de facto doch eine Pathologisierung von Trakls Dichtung statt. (Von denen von Kleefeld dargestellten psychopathologischen Phänomenen bei Trakl wurde hier nur die Paranoia und die Schuldpsychose exemplarisch behandelt, da das über diese und ihr Verhältnis zu Trakls dichterischer Angst- und Schuldmotivik Ausgesagte strukturell auch für die Beziehung von Trakls Sadismus und Masochismus zu dessen literarischer Tötungs- und Selbsttötungsthematik gilt. Auf Trakls Narzissmus wird im Zusammenhang mit der psychoanalytischen Deutung der Schwesternfigur eingegangen.²³⁸) Auch Kleefelds soziologische, d. h. überbiographische, nicht pathologisierende Interpretation von

²³⁷ Kleefeld, S.385.

²³⁸ Siehe Kapitel 4.3.4.1 Zur psychoanalytischen Interpretierbarkeit der Schwesterngestalt.

Trakls Lyrik als ‚objektiven Protest‘²³⁹ gegen die „Repressivität der Gesellschaft“²⁴⁰ bleibt eine ausschließlich externe Analyse; inwiefern Trakl selbst die pathologischen Strukturen seiner Persönlichkeit in seinem dichterischen Werk überbiographisch, entpathologisierend verarbeitet, wird von Kleefeld nicht ausreichend thematisiert. Trotzdem bietet Kleefelds psychoanalytische Trakldeutung sinnvolle psychobiographische oder soziologische Erklärungsmodelle, die als Ausgangsbasis für das Verständnis von bestimmten Aspekten der Traklschen Todes- und Totenmotivik durchaus herangezogen werden können.

4.3.4 Zur tiefenpsychologischen und psychoanalytischen Deutbarkeit der Familienfiguren der Traklschen Todes- und Totenmotivik

Nachdem im Vorhergehenden der Fragestellung nachgegangen wurde, welchen Beitrag die tiefenpsychologische und die psychoanalytische Trakldeutung zum Verständnis der Todes- und Totenmotivik in bestimmten Grundstrukturen, also im allgemeinen leisten kann, sollen im folgenden die Familienfiguren der Traklschen Bilderwelt, d.h. vor allem die Schwester- und die Muttergestalt, im besonderen fokussiert und dabei die Frage thematisiert werden: Treten tatsächlich, wie Kleefeld behauptet, in Trakls Familienfiguren Strukturen einer gestörten Mutter-Kind-Dyade und eines verzerrten Ödipuskomplexes am Text beweisbar zu Tage? Synchron dazu wird die Frage gestellt: Inwiefern lassen sich die von Jung selbst konkretisierten Archetypen des kollektiven Unbewußten wie die Anima oder die große Mutter tatsächlich in der von Goldmann und Neumann behaupteten Weise in den Familienfiguren der Traklschen Todes- und Totenmotivik nachweisbar wiedererkennen? Dahinter steht überdies die grundsätzliche Frage: Inwiefern geht die Todes- und Jenseitsvergegenwärtigung bei Trakl mit einer Öffnung des kollektiven Unbewußten bzw. auch des individuellen Unbewußten einher? Zunächst soll die wichtigste menschliche Gestalt in Trakls Bilderwelt, die Schwester, auf ihre psychoanalytische bzw. tiefenpsychologische Interpretierbarkeit hin untersucht werden.

²³⁹ Kleefeld, S.396.

²⁴⁰ Ebd., S.393.

4.3.4.1 Zur psychoanalytischen Interpretierbarkeit der Schwesterngestalt

Kleefeld geht bei seiner Interpretation der Schwesternfigur gemäß seinem biographisch-psychoanalytischen Ansatz von den lebensgeschichtlichen Fakten aus, indem er konstatiert: „Abgesehen von seiner Schwester Gretl, gab es im Leben Georg Trakls keine Frau, zu der er eine erotische Bindung entwickelt hätte ... Das Bestehen einer inzestuösen Beziehung zwischen den Geschwistern ist faktisch gesichert.“²⁴¹ Diesen biographischen Tatsachen soll hier nicht widersprochen werden, es gilt nur festzustellen, daß in Trakls Gedichten nur an drei Stellen ein direkter Inzest angedeutet wird.²⁴² Indirekt inzestuös kann die Schwesternfigur in Trakls Gesamtwerk trotzdem genannt werden, da sie de facto die zentrale Bedeutung einer Geliebtengestalt besitzt und mittelbar z.B. in „Passion“ mit Bezeichnungen wie „Braut“²⁴³ oder einer Geliebtengestalt wie Eurydice²⁴⁴ assoziativ verknüpft wird.

Kleefeld leitet nun Trakls inzestuöse Beziehung zu seiner Schwester Gretl folgendermaßen aus der „verfehlten Lösung des Ödipuskomplexes“²⁴⁵ bei ihm ab, indem er zunächst Freud zitiert: „Die erste Objektwahl des Menschen ist regelmäßig eine inzestuöse, beim Manne auf Schwester und Mutter gerichtete.“²⁴⁶ Kleefeld führt nun selber weiter aus: „Das Inzestverbot ist der zentrale Gegenstand der ödipalen Auseinandersetzung; das Tabu erstreckt sich auf Mutter und Schwester. Die Errichtung und Verteidigung der Inzestschranke durch den Vater ist die Voraussetzung für die spätere extrafamiliäre Objektwahl des Sohnes ... Das unverminderte Fortbestehen der inzestuösen Neigungen bei Trakl steht also in direktem Zusammenhang mit einer verfehlten Lösung des Ödipuskomplexes ... Die erotische Schwesternbindung des Dichters zeugt vom Offenbleiben des Ödipuskonfliktes.“²⁴⁷ (Zu Kleefelds Theorie der verfehlten Lösung des Ödipuskomplexes bei Trakl siehe ausführlicher die folgenden Teilkapitel über die psychoanalytische Deutbarkeit der Mutterfigur bei Trakl.) Laut Kleefeld „gewinnt“ nun „das Inzestproblem bei Trakl einen besonderen Charakter dadurch, daß es sich um eine Bindung an die jüngere Schwester bei gleichzeitigem

²⁴¹ Kleefeld stützt sich hier auf Feststellungen Spoerri, der wiederum Trakls Gönner und Freund Ludwig von Ficker als verlässliche Quelle angibt. (Spoerri, S.41).

²⁴² Siehe 1) G.T., S.29. „Traum des Bösen“ (1.Fassung), Z.15. 2) Ebd., S.148. „Traum und Umnachtung“, Z.30-31. 3) Ebd., S.249. „Blutschuld“, Z.1.

²⁴³ G.T., S.392. „Passion“ (1.Fassung), Z.15 u. 27.

²⁴⁴ Ebd., S.392. „Passion“ (1.Fassung), Z.2-4.

²⁴⁵ Kleefeld, S.60.

²⁴⁶ Sigmund Freud: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. (Ersterscheinung 1916). In: Sigmund Freud: Gesammelte Werke, Band 11. Hrsg. v. Anna Freud. Frankfurt a. M. 1961. S.347.

²⁴⁷ Kleefeld, S.59-60.

aggressiven Bezug zur Mutter handelt ... vor diesem Hintergrund der gestörten Mutterbeziehung des Jungen kommt es zu einem Übertragungsvorgang.“²⁴⁸

Abschliessend zitiert Kleefeld wieder Freud: „Der Knabe kann die Schwester zum Liebesobjekt nehmen als Ersatz für die treulose Mutter.“²⁴⁹

Psychologisch ist das von Kleefeld ausgeführte zweifellos plausibel, nur bleibt die Frage: Was davon findet sich auch direkt in Trakls Gedichten wieder? Eine Bildszenerie, in der eine Knabengestalt mit einer Mutterfigur wieder eins werden möchte, zu einem Kind in ihren Armen werden will, aber kalt zurückgewiesen wird, so daß er sich der Schwester als Braut, als Verschmelzungsobjekt zuwendet, ist nirgends in Trakls Texten zu entdecken; selbst eine lyrische Bildkette, in der auf eine negative Muttergestalt direkt eine verherrlichte Schwesternfigur folgt, kann nicht ermittelt werden. So findet sich denn auch in Trakls Todes- und Totenmotivik keine Bilderreihe, in der zuerst eine dem Tod verfallene Mutterfigur auftaucht, um dann unmittelbar daraufhin einer verklärten, den Tod überwindenden Schwesternfigur zu weichen; stattdessen werden in der einzigen Textstelle, in der Schwester und Mutter motivisch eng verbunden auftreten, nämlich in „Traum und Umnachtung“ beide Gestalten als dem Tod verfallen und die Familie als Hölle auf Erden geschildert²⁵⁰. Indirekt kann man allerdings davon sprechen, daß sich in der strukturellen Konstellation - hier die nur negative Mutterfigur, dort die zumindest ambivalente, und vor allem viel zentralere Schwesterngestalt - die Ersetzung der Mutter durch die Schwester aus Trakls individuellem Unbewussten zumindest mittelbar auch in seinen Gedichttexten manifestiert.

Kleefeld charakterisiert nun im weiteren die Beziehung Trakls zu seiner Schwester Gretl als narzißtisch: „Die Schwesternbindung Georgs ist dabei von komplexer Natur, sie hat zwar durchaus eine libidinöse Komponente, bedeutet aber in erster Linie eine narzißtische Objektwahl ... Die Schwester ist für Georg Trakl zwar auch als libidinöses Objekt von Bedeutung, zuerst jedoch als ein Objekt, in dem er sich narzißtisch spiegeln kann, bei dem er Züge idealisieren kann, die seinem eigenen Ideal entsprechen. Wie Bruckbauer berichtet, sprach der junge Trakl über seine Schwester „aus innerer Notwendigkeit hymnisch“, sie war für ihn „das schönste Mädchen, die größte

²⁴⁸ Ebd., S.60.

²⁴⁹ Freud, S.346.

²⁵⁰ G.T., S.150. „Traum und Umnachtung“, Z.107-112.

Künstlerin, das seltenste Weib“²⁵¹ ... In ihrer Rolle, die narzißtische Lücke zu füllen, übernimmt die Schwester das Erbe der präöipalen Mutter.“²⁵² Dafür, daß Trakls narzißtische Beziehung zu seiner Schwester sich auch in seinen Gedichten und damit auch in deren Todes- und Totenmotivik niederschlägt, ließe sich die Bezeichnung der Schwester als „Jünglingin“ oder „Jüngling“, ihre Darstellung als androgyne Todesüberwinderin²⁵³ oder als androgyne, dem Tod verfallene Figur²⁵⁴ heranziehen. Die Frage ist dabei nur zu stellen, ob Trakl nicht hier durch diese Ausgestaltung der Schwesternfigur seinen regressiven, pathologischen Narzissmus entpathologisierend überwindet, indem er diesen in die literarische Fähigkeit umwandelt, sein höheres Ich in verschiedenen Figuren seiner Bilderwelt zu spiegeln; denn schließlich kann nicht nur die Schwester als androgyne, den Tod überwindende oder diesem verfallene Jünglingin, sondern auch der verklarte Frühverstorbene²⁵⁵, Sebastian im Traum²⁵⁶ oder Kaspar Hauser²⁵⁷ als Figurationen von Trakls alter Ego oder höheren Selbsts interpretiert werden. Darüber hinaus muß konstatiert werden, daß die Schwester in Trakls Totenmotivik auch als ganz eigenständige, nicht androgyne Gestalt auftritt, so in „Grodek“ als kosmisch verklarte Verstorbene.²⁵⁸

Kleefeld geht nun in seiner Analyse der pathologischen Elemente in Trakls Beziehung zu seiner Schwester noch weiter und beschreibt dieselbe als z. T. aggressiv-sadistisch: „Es hat sich gezeigt, daß die von den Trakl-Biographen meist gebrauchte Formel „Liebe zur Schwester“ diese inzestuöse Bindung des Dichters viel zu undifferenziert beschreibt. Noch deutlich wird dies, wenn wir unser Augenmerk auf eine weitere Komponente dieser Beziehung richten, auf ihren aggressiv-sadistischen Aspekt.“²⁵⁹ Laut Kleefeld „geht es“ nun „in der sadistischen Phantasie oder Handlung“ „nur vordergründig“ „um ein lustvolles Zufügen von Schmerz; das eigentliche Ziel ist die omnipotente Kontrolle des Objekts, seine vollständige Unterwerfung“²⁶⁰. Als einen

²⁵¹ Spoerri, S.39.

²⁵² Kleefeld, S.60-61.

²⁵³ G.T., S.144. „Ruh und Schweigen“, Z.12-13.

²⁵⁴ Ebd., S.150. „Traum und Umnachtung“, Z.120-123.

²⁵⁵ Ebd., S.117. „An einen Frühverstorbenen“.

²⁵⁶ Ebd., S.88. „Sebastian im Traum“.

²⁵⁷ Ebd., S.95. „Kaspar Hauser Lied“.

²⁵⁸ Man könnte hier allerdings in der Stilisierung der Schwester zur verklarten Ersatzgottheit eine Idealisierung sehen, die mit Trakls narzißtischem, also idealisierenden Verhältnis zu seiner Schwester indirekt zusammenhängt. Dieser Bezug bleibt aber sehr mittelbar, da die Schwester hier nicht androgyn geschildert wird und keine männliche Gegenfigur auftritt, die als Stellvertreter Trakls identifiziert werden kann.

²⁵⁹ Kleefeld, S.61.

²⁶⁰ Ebd., S.62.

biographischen Beleg dafür, daß Trakl seine Schwester völlig an sich binden, sie absolut kontrollieren und dabei mit ihr eins werden wollte, führt Kleefeld Trakls Plan an, mit der Schwester gemeinsam zu sterben: „Hier nun nimmt die sadistische Komponente der Schwesternbeziehung Trakls deutliche Konturen an; es geht um einen Fusionswunsch, um eine Verschmelzung mit der Schwester ... nur im gemeinsamen Tod vermag das Selbst sich schließlich dieser Unterwerfung des Objekts gänzlich zu versichern. Der Inzest wird zur mörderischen Vergewaltigung, zu mythischen Todeshochzeit.“²⁶¹ Auch wenn das von Kleefeld Ausgeführte psychobiographisch richtig analysiert ist, muß festgestellt werden: Der sadistische Aspekt von Trakls Schwesternbeziehung hat nicht klar erkennbar auf die Ausgestaltung der Schwesternfigur in seinem dichterischen Werk eingewirkt. So gibt es in Trakls Todes- und Totenmotivik nirgends das Motiv der Tötung der Schwester noch des gemeinsamen Todes von Schwester und Bruder, stattdessen tritt die Schwester als Todesüberwinderin oder selbst als bedrohliche Verstorbene in Erscheinung.²⁶²

Es kann also zusammengefaßt werden: Die Ersetzung der Mutter durch die Schwester in Trakls individuellem Unbewußten und die daraus folgende inzestuöse Beziehung zu seiner Schwester manifestiert sich nicht unmittelbar, sondern nur indirekt in seinen Gedichttexten. Auch der narzißtische Charakter von Trakls Verhältnis zu seiner Schwester findet nur insofern, und zwar entpathologisiert, auf eine künstlerische Ebene gehoben, Eingang in die literarische Ausformung der Schwesterngestalt in seinen Dichtungen, als dieselbe dort z.T. als androgyne Spiegelungsfigur von Trakls höherem Selbst bzw. alter Ego in Erscheinung tritt. Die sadistische Komponente von Trakls Schwesternbeziehung hingegen läßt sich nicht überzeugend in seinem Werk wiederentdecken. Es gilt somit abschließend zu konstatieren: Die Strukturen von Trakls individuellem Unbewußten, wie Kleefeld sie herausarbeitet, prägen zwar erkennbar, aber nur indirekt und partiell die Ausgestaltung der Schwesternfigur in Trakls Todes- und Totenmotivik. Grundsätzlich muß sowieso betont werden, daß die Schwesterngestalt in Trakls Dichtungen nicht nur als Verarbeitung seiner inzestuösen Beziehung zu Grete Trakl interpretiert werden darf, denn gerade im Rahmen der Todes- und Totenmotivik zeigt sich die partielle Überbiographik der Schwesternfigur; so tritt

²⁶¹ Ebd., S.63.

²⁶² Man könnte einwenden, in der Erscheinung der Schwester als bedrohlicher Verstorbener spiegle sich Trakls aggressives Verhältnis zu ihr, nur eben projiziert. Eine solche Beweisführung argumentiert aber zu sehr um die Ecke als das sie hier als stichhaltig Bestand haben könnte.

die Schwester in Trakls Gedichten als Sterbende und sogar als Verstorbene auf, obwohl sie erst zwei Jahre nach Trakl starb.²⁶³ Darüber hinaus sollte nicht überlesen werden, daß Trakl in seinen Gedichten immer verallgemeinernd von der Schwester und nicht etwa nur sein Individuum betreffend von meiner Schwester spricht, was die Frage nach einer allgemeingültigen, archetypischen Deutbarkeit aufwirft, d.h. die Frage danach, ob in der Traklschen Schwesternfigur z.T. jedenfalls ein Archetyp des kollektiven Unbewußten im Sinne C. G. Jungs Gestalt annimmt.

4.3.4.2 Zur tiefenpsychologischen Deutbarkeit der Schwesterngestalt

Laut Goldmann ist die „Schwester“ bei Trakl „die wichtigste Personifikation der Anima“²⁶⁴. Was versteht die Jungsche Tiefenpsychologie nun unter dem Begriff Anima oder Seelenbild? Jacobi definiert diesen Begriff folgendermaßen: „Die archetypische Figur des Seelenbildes (d. h. der Anima) steht jeweils für den komplementär-geschlechtlichen Anteil der Psyche und zeigt teils, wie unser persönliches Verhältnis dazu geformt ist, teils den Niederschlag der gesamtmenschheitlichen Erfahrung am Gegengeschlechtlichen. Es stellt also das Bild vom anderen Geschlecht dar, das wir als einmaliges Einzelwesen, aber auch das, was wir als Artwesen in uns tragen.“²⁶⁵ Jung selbst schreibt zum Begriff Anima: „Jeder Mann trägt das Bild der Frau von jeher in sich, nicht das Bild dieser bestimmten Frau, sondern einer bestimmten Frau. Dieses Bild ist im Grunde genommen eine unbewußte, von Urzeiten herkommende und dem lebendigen System eingegrabene Erbmasse, ein ‚Typus‘ <Archetypus> von allen Erfahrungen der Ahnenreihe am weiblichen Wesen, ein Niederschlag aller Eindrücke vom Weibe, ein vererbtes psychisches Anpassungssystem.“²⁶⁶

Als Argument dafür, daß die Schwester bei Trakl das Weibliche im Mann, das Bild des Weiblichen im Mann verkörpert, ließe sich nun die Androgynie der Schwesterngestalt heranziehen. So schreibt Goldmann denn auch: „Das gegengeschlechtliche Seelenbild des Menschen, wie Jung es annimmt, weist ... auf die Androgynität des Menschen. Bei Trakl entspricht: ‚Jünglingin‘, ‚Mönchin‘.“²⁶⁷ Tatsächlich tritt die Schwester auch in der

²⁶³ Siehe Kapitel 3.10.1.2 Die Figur der Schwester und das Motiv der Verstorbenen.

²⁶⁴ Goldmann, S.122.

²⁶⁵ Jacobi, S.116.

²⁶⁶ C. G. Jung: Die Ehe als psychologische Beziehung. (Ersterscheinung 1925). In: C. G. Jung: Über die Entwicklung der Persönlichkeit. In: C. G. Jung: Gesammelte Werke. Bd. 17. Hrsg. v. Lilly Jung-Merker. Olten, Freiburg i. B. S.224.

²⁶⁷ Goldmann, S.21.

Todesmotivik als dem Tod verfallene wie als transzendierte Todesüberwinderin in stark androgyner Gestalt auf, wird ‚sterbender Jüngling‘²⁶⁸ oder ‚strahlende Jünglingin‘ ‚in schwarzer Verwesung‘²⁶⁹ genannt. Überdies ist sie in den beiden betreffenden Gedichten einer eindeutig oder indirekt männlichen Figur zugeordnet. In Anbetracht dessen läßt sich Goldmanns Identifikation der Schwester mit der Anima, was die Todesmotivik angeht, im Hinblick auf die Androgynie der Schwesterngestalt durchaus nachvollziehen.

Andererseits gibt es aber in Trakls Totenmotivik eine zentrale Textstelle, an der die Schwester nicht in androgyner Form Jünglingin, Fremdlingin oder Mönchin genannt wird und zudem ohne männliche Bezugsfigur ganz unabhängig als Verstorbene auftritt: gemeint ist die Epiphanie der Schwester als kosmisch verklärter Verstorbener in dem Gedicht „Grodek“²⁷⁰. Diese Manifestation der Schwesterngestalt läßt sich insofern kaum überzeugend als Anima interpretieren. Darüber hinaus gilt es zu beachten, daß selbst die Erscheinungsform der Schwester als Jüngling oder Jünglingin nicht nur eindimensional als Anima, als Seelenbild des Weiblichen im Mann zu begreifen ist, sondern auch im Zusammenhang mit Trakls transzendierender Androgynitätsauffassung verstanden werden muß, wie sie in den Schlusszeilen von „Abendländisches Lied“ zum Ausdruck kommt: „Aber strahlend heben die silbernen Lider die Liebenden: / Ein Geschlecht. Weihrauch strömt von rosigen Kissen / Und der süße Gesang der Auferstandenen.“²⁷¹ Interpretiert man diese Textstelle so, daß Androgynität für Trakl ein Wesensmerkmal der vom Tod Auferweckten, der Erlösten, ein Signum des verklärten Menschen ist, so weist die Androgynie der Schwester nicht nur auf ihren Anima-Charakter, sondern zudem auf ihre Wesenseigenschaft als transzendierte Synthesegestalt, als Sinnbild eines verklärten mann-weiblichen Menschen, der eben auch insofern als ‚strahlender Jüngling‘ ‚in schwarzer Verwesung‘ ‚erscheinen‘, d. h. die Todesverfallenheit der irdischen Welt überwinden kann.

Insgesamt läßt sich somit das Fazit ziehen: Die Schwesternfigur der Traklschen Todes- und Totenmotivik kann man z. T. durchaus als Anima des kollektiven Unbewußten interpretieren, d. h. sie trägt teilweise durchaus archetypische Züge, auf der anderen Seite jedoch ist es philologisch nicht vertretbar, die Schwester insgesamt und immer als

²⁶⁸ G.T., S.150. „Traum und Umnachtung“, Z.120-123.

²⁶⁹ Ebd., S.114. „Ruh und Schweigen“, Z.12-13.

²⁷⁰ Ebd., S.167. „Grodek“ (2.Fassung), Z.12-14.

²⁷¹ Ebd., S.119. „Abendländisches Lied“, Z.21-23.

Anima zu verstehen, denn sie ist ebenso eine ganz eigenständige fiktionale Gestalt der Traklschen Verstorbenenphantasien insbesondere in ihrer transzendierenden Stilisierung zur Ersatzgottheit in Trakls Individualmythologie; zudem darf die Androgynie der Schwester nicht nur als Anima-Charakteristikum aufgefaßt werden, sondern auch als Wesensmerkmal des transzidierten Menschen schlechthin.

Als weiteres Argument für die partielle Berechtigung der Identifikation der Schwester mit der Anima ließe sich im weiteren die Ambivalenz der Schwester mal als bedrohliche Verstorbene, mal als verklärte Todesüberwinderin anführen. So charakterisiert Goldmann denn auch die Schwester als Anima mal als ‚erhöhte Gestalt‘²⁷² sowie mal als „ängstigende“, „rächend und fordend“ „herrscherliche Anima“²⁷³, ganz gemäß seiner These von der generellen „Vielfalt und Wandelbarkeit“ des Anima-Archetyps als „süße Jungfrau, Göttin, Hexe, Hure“²⁷⁴. Dieser These entsprechend schreibt auch Jacobi: „Die Vielfalt der Erscheinungsformen des Seelenbilds <d. h. der Anima> ist nahezu unerschöpflich. Das Seelenbild ist selten eindeutig, fast immer eine komplex schillernde Erscheinung ... die Anima ... kann ebenso gut als süße Jungfrau wie als Göttin, als Hexe, Engel, Dämon, Bettelweib, Hure, Gefährtin, Amazone usw. erscheinen.“²⁷⁵ So betrachtet, kann nicht nur die Ambivalenz der Verstorbenen als bedrohliche sowie als verklärt-helfende Abgeschiedene allgemein - wie in Kapitel 4.3.2.3. dargelegt - archetypisch erklärt werden, sondern auch die Ambivalenz der Schwester als bedrohlich-destruktiver Verstorbener wie als verklärter Todesüberwinderin zeigt ihren ambivalenten Anima-Charakter, verleiht ihrer Figur eine archetypische Physiognomie. Während die Ambivalenz der religiösen Bildfiguren in Trakls Todesmotivik vor allem mit dessen doppeldeutigem Verhältnis zum Christentum zusammenhängt, ist die Ambivalenz seiner Verstorbenengestalten allgemein sowie der Schwester als Abgeschiedener oder als Todesüberwinderin im besonderen als Symptom dafür zu werten, daß die Todes- und Jenseitsvergegenwärtigung bei Trakl tatsächlich mit einer Öffnung des kollektiven Unbewußten einhergeht, dessen Archetypen eben ambivalent sind.

Die tiefenpsychologische sowie die psychoanalytische Interpretation der Schwesternfigur zugleich überblickend, gilt es abschließend festzustellen: Bestimmte motivische

²⁷² Goldmann, S.129.

²⁷³ Ebd., S.131.

²⁷⁴ Ebd., S.22.

²⁷⁵ Jacobi, S.117.

Strukturen der Schwesterngestalt in Trakls Todes- und Totenmotivik (der inzestuöse Charakter der Schwesternbindung, die Ersetzung der Mutter durch die Schwester, die Schwester als narzißtische Spiegelungsfigur) lassen sich - allerdings nur indirekt! - aus Trakls individuellem Unterbewußtsein herleiten; andere Elemente der Schwesternfigur hingegen (ihre Androgynie, ihre Ambivalenz) entstammen als Anima-Charakteristika partiell zumindest dem kollektiven Unbewußten. Die Schwesterngestalt erweist sich somit als z. T. biographisch-individuell sowie teilweise als überbiographisch-archetypisch, so daß der psychoanalytischen und der tiefenpsychologischen Deutung derselben jeweils eine Teilberechtigung zukommt. Insofern widersprechen sich auch die berechtigten Gesichtspunkte beider psychologischen Interpretationen nicht, sondern ergänzen sich, wenn man eben annimmt, daß die Todes- und Jenseitsvergegenwärtigung bei Trakl mit einer Öffnung des individuellen sowie des kollektiven Unbewußten einhergeht; d. h.: Strukturen des individuellen Unbewußten sowie Archetypen des kollektiven Unbewußten überschichten und durchdringen sich in Trakls Todes- und Totenmotivik. So ist die Androgynie der Schwesternfigur zugleich ein archetypisches Anima-Charakteristikum sowie eine Manifestation von Trakls dichterischem Narzißmus.

Trotzdem muß andererseits darauf hingewiesen werden, daß es sich bei den psychoanalytischen wie tiefenpsychologischen Deutungen der Schwesterngestalt z. T. auch um projizierende Vereinnahmungen und textferne Behauptungen handelt. So erschöpft sich die Schwesternfigur weder in ihrem Anima-Charakter noch zeigt ihre Ausgestaltung Trakls aggressiv-sadistische Beziehung zu seiner Schwester Gretl. Darüber hinaus sollte auf keinen Fall übersehen werden: Wichtige Bestandteile der Schwesterngestalt in Trakls Todes- und Totenmotivik entstammen weder seinen individuellen noch dem kollektiven Unbewußten. So stellt die Erscheinung der Schwester als kosmisch verklärter Verstorbener einen Teil von Trakls Privat- bzw. Individualmythologie dar, und die Darstellung der Schwester mal als dem Tod Verfallene, mal als den Tod transzendiert Überwindende sollte vor allem als zentrale Figuration der Mischung aus Morbidität und Todestranszendierung in Trakls Bilderwelt aufgefaßt werden. Auch die Androgynie der Schwesternfigur ist nicht nur als Anima-Charakteristikum und als Ausdruck von Trakls dichterischem Narzißmus zu interpretieren, sondern zudem auch als Personifikation von Trakls transzendierendem Androgynitätsverständnis aufzufassen. Alle diese Elemente lassen sich nicht aus Trakls Unbewußtem herleiten, sondern sind die halbbewußte Manifestation von Trakls

Todeshaltung, seinen Jenseitsphantasien und seiner besonderen Religiosität in der Motivik seiner poetischen Bilderwelt.

4.3.4.3 Zur psychoanalytischen Interpretation der Mutterthematik

Nach der Behandlung der Frage, inwieweit die Schwesternfigur autobiographisch bedingt ist bzw. archetypisch mit der Anima identisch ist, soll im folgenden die Fragestellung thematisiert werden, inwiefern die Gestalt der Mutter in Trakls Todes- und Totenmotivik im Sinne der Psychoanalyse mit der Beziehung zu seiner Mutter Maria Trakl zusammenhängt bzw. mit dem Mutterarchetyp der Jungschen Tiefenpsychologie zu identifizieren ist.

Aus der Perspektive von Kleefelds biographisch-psychoanalytischen Deutungsansatz liegt es nahe, die Muttergestalt in Trakls Gedichten aus dessen Beziehung zu seiner Mutter Maria Trakl zu erklären. Kleefeld stellt zunächst fest: „Maria Trakl vermochte sich mit ihrer Rolle als Mutter nicht zu identifizieren, ihren Kindern trat sie in kühl abweisender Haltung vor Augen.“²⁷⁶ Als Kronzeugen für diese Aussage führt Kleefeld folgende Aussage Fritz Trakls, des jüngsten Bruders des Dichters, an: „Die Mutter kümmerte sich mehr um ihre Antiquitätensammlung als um uns. Sie war eine kühle, reservierte Frau.“²⁷⁷ Daraus folgert Kleefeld: „Die emotionale Frigidität der Maria Trakl“ stellt „das eigentliche Problem der frühkindlichen Entwicklung Georgs“²⁷⁸ dar. Dementsprechend destruiert Kleefeld auch mit überzeugenden Argumenten den „Mythos von der glücklichen Kindheit Trakls“²⁷⁹, wie er sich bei Traklbiographen eingebürgert hat²⁸⁰. Blickt man nun allerdings auf Trakls Werk und insbesondere auf dessen Todesmotivik, so findet man kein nur negatives, sondern ein ambivalentes Kindheitsbild vor: einerseits die von Verwesung und Tod beherrschte Kindheit, andererseits die Bezeichnung des Todes als Verklärungsprozesses als „stillere Kindheit“²⁸¹. Eine mögliche psychologische Erklärung für dieses Phänomen wäre, daß die negative Kindheitsdarstellung Trakls realem autobiographischem Erleben und die positive seinem Wunschdenken entstammt. Darüber hinaus gilt es jedoch die Frage zu

²⁷⁶ Kleefeld, S.31-32.

²⁷⁷ Basil, S.17.

²⁷⁸ Kleefeld, S.33.

²⁷⁹ Siehe Kleefeld, S.39-48.

²⁸⁰ Siehe Basil, S.17 - oder Christa Saas: Georg Trakl. Stuttgart 1974. S.29.

²⁸¹ G.T., S.117. „An einen Frühverstorbenen“, Z.9.

Siehe Kapitel 3.2.1 Der Tod und das Motiv der Kindheit.

stellen, ob sich in der Differenz zwischen Trakls biographisch negativer Kindheit und dem ambivalenten Kindheitsbild in seinen Gedichten nicht zeigt, wie sich das alles erfassende Prinzip der Ambivalenz in seiner poetischen Bilderwelt über die biographischen Realitäten hinwegsetzt. Dies wäre dann wiederum ein Indiz dafür, daß Trakls Bilderwelt nicht nur biographisch, sondern zugleich vielfach auch als überbiographisch charakterisiert werden sollte. Biographisch zumindest ausgelöst ist allerdings mit Sicherheit die Negativität der Mutterfigur in Trakls Dichtungen, so ist denn auch die Darstellung der Mutter als dem Tod Verfallene oder als bedrohliche Verstorbene mitverursacht durch die schon frühkindlich gestörte Beziehung Trakls zu seiner kühl reservierten Mutter Maria Trakl.

Kleefeld folgert nun weiter aus seiner Grundtheorie: „Die anhaltende Versagung narzißtischer Zufuhr, die sich im Falle Trakl im Austausch mit der kalt-abweisenden Mutter ergibt, bedeutet eine traumatische Kränkung des kindlichen Selbstgefühls und beeinträchtigt den Prozeß der Ablösung vom primären Narzißmus. Das von der Mutter enttäuschte Kind besteht auf seinem primärnarzißtischen Fusionswunsch“²⁸² mit dem was Kleefeld die ‚archaisch-präödpale Mutter‘²⁸³ nennt. Dabei steht ‚der narzißtischen Fixierung Trakls auf die archaische Mutterrepräsentanz ... kontrastiv gegenüber sein aggressiver Bezug zur realen Mutter als der zentral frustrierenden Gestalt; Ludwig von Ficker gegenüber bemerkte Trakl einmal, daß er die Mutter bisweilen so gehaßt habe, ‚daß er sie mit eigenen Händen hätte ermorden können‘²⁸⁴. Kleefeld führt weiter aus: „Für den weiteren Gang unserer Untersuchungen bleibt indessen ausdrücklich festzuhalten, daß nicht von einem Mutterbild Trakls gesprochen werden kann; charakteristisch ist für ihn gerade der scharfe Gegensatz zwischen einer primärnarzißtisch verzeichneten Mutterimago (die Mutter als diffuses Versorgungsobjekt) ... und einem deutlich konturiertem, aggressiv besetzten Mutterbild.“²⁸⁵ „Dem Bild der archaischen, gratifizierenden Mutter steht gegenüber das Bild der bösen, verschlingenden Mutter, dem Verschmelzungswunsch des Kindes sein Destruktionswunsch.“²⁸⁶

Was von alledem findet sich nun direkt faßbar in Trakls Gedichten? Den primärnarzißtischen Fusionswunsch, mit der präödpalen Mutter eins zu werden, könnte

²⁸² Kleefeld, S.37.

²⁸³ Ebd., S.53.

²⁸⁴ Kleefeld, S.44.

²⁸⁵ Ebd.

²⁸⁶ Ebd., S.104.

man indirekt in den Mutter- bzw. Maria-mit-dem-Kind-Motiven in Trakls Lyrik wiederentdecken²⁸⁷, diese treten allerdings nicht besonders häufig auf, stellen also kein Leitmotiv der Traklschen Bilderwelt dar. Überhaupt kann eine direkte motivische Umsetzung des primärnarzißtischen Fusionswunsches dergestalt, daß ein Knabe sich Verlauf eines Gedichtes zu einem Kind im Schoß der Mutter zurückverwandelt, in Trakls Texten nicht ermittelt werden. Analog dazu stößt man in Trakls Todesmotivik nirgends, schon gar nicht als Leitmotiv, auf eine von floralen Fruchtbarkeitssymbolen umgebenen Mutter-Kind-Figur, die Verwesungsmotiven entgegengesetzt würde. Es gibt nur eine Textstelle, in der Maria mit dem Kind vergänglichkeitsentrückt dargestellt wird²⁸⁸. Was Trakls aggressive Mutterbeziehung und das bei ihm vorhandene Imago der bösen, verschlingenden Mutter betrifft, so manifestieren sich diese Strukturen seines psycho-biographischen Mutterbildes nicht unmittelbar in der Todesmotivik seiner Gedichte: Von einer Tötung der Mutterfigur oder von einer ihrerseits tötenden Muttergestalt ist nirgends die Rede. Mittelbar könnte man allerdings davon sprechen, daß Trakls aggressiv-negatives Mutterbild insofern indirekt Einfluß auf die Ausgestaltung der Mutterfigur in seiner Todesmotivik nimmt, als die Mutter dort nicht nur als die dem Tod Verfallene, sondern sogar den Tod geradezu verbreitende sowie als bedrohliche Verstorbene geschildert wird.

Insgesamt läßt sich also die Spaltung des Mutterimagos in eine archaische, gratifizierende und eine böse, verschlingende wie sie von Kleefeld bei Trakl diagnostiziert wird, in Trakls Todesmotivik nicht direkt wiederentdecken, etwa in Gestalt einer nährenden, lebensspendenden Mutterfigur einerseits und einer tötenden oder getöteten Muttergestalt andererseits; dennoch manifestiert sich die von Kleefeld herausgearbeitete duale Struktur des Mutterimagos bei Trakl auch in der Todesmotivik indirekt in der relativen Polarität zwischen der dem Tod verfallenen, den Tod verbreitenden Mutterfigur zum einen und der vergänglichkeitsentrückten Mariengestalt zum anderen. In dieser Polarität nimmt der für Trakls Todes- und Totenmotivik typische Gegensatz von Morbidität und vergänglichkeitsentrückter Verklärung figurale Gestalt an. So gesehen, verarbeitet Trakl sein autobiographisches Trauma des gespaltenen präödipalen Mutterimagos in seiner poetischen Bilderwelt in

²⁸⁷ Folgende Textbelege zur Mutter-Kindmotivik gibt es: 1) G.T., S.88. „Sebastian in Traum“, Z.3. 2) Ebd., S.163. „Klage“, Z.17. 3) Ebd., S.62. „Menschliches Elend“, Z.13. 4) Ebd., S.292. „Immer dunkler“, Z.11.

²⁸⁸ G.T., S.292. „Immer dunkler“, Z.11.

einer Muttergestalt zum einen und einer Marienfigur zum anderen, deren Gegensätzlichkeit personal zwei Grundtendenzen seiner literarischen Todesdarstellung zeigen: nämlich Vergänglichkeitsvergegenwärtigung sowie Vergänglichkeitentrückung. Wenn also hier davon die Rede ist, daß Trakls biographische Mutterbeziehung und das daraus folgende unbewußte Mutterimago nur indirekt in der Mutter- und Marienfigur seiner Todesmotivik zu Tage tritt, so meint indirekt eben auch dichterisch und überbiographisch verarbeitet, d. h. strukturell ähnlich verarbeitet wie Trakl seine pathologischen Angst- und Schuldgefühle überbiographisch zu einer literarischen Angst- und Schuldthematik umgestaltet.

Kleefeld bringt nun selbst (vermeintliche) Textbelege für Trakls primärnarzißtischen Wunsch, mit der präödipalen, archaischen Mutter eins zu werden, indem er die These aufstellt: „Nacht ... und Wasser symbolisieren den Mutterschoß, in den das Selbst zurückkehren möchte.“²⁸⁹ Im Verlauf seiner Argumentation kommt Kleefeld schließlich auch dazu, daß bei Trakl „auch immer wieder der Tod in mütterlicher Gestalt, als bergender Schoß“²⁹⁰ erscheint.

Was nun die Wassermotivik betrifft, baut Kleefeld seine Interpretationen der Textbeispiele auf Trakls biographisch nachweisbarer Wasserfixierung auf: „Trakl erzählt“ laut Röcks Tagebuchaufzeichnungen „von der magischen Anziehungskraft, die Wasser auf ihn ausgeübt habe. Die unwiderstehliche Anziehungskraft dieses mütterlichen Elements auf Trakl ist“, so Kleefeld, „ein weiterer gewichtiger Hinweis auf die Störung der frühen Mutter-Kind-Beziehung. Der frustrierende Austausch mit der Mutter verhinderte die Abkehr des Kindes vom primären Narzißmus, ... die Wasserfixierung Trakls ist ... Symptom einer psychosexuellen Entwicklungsstörung, Ausdruck seines Festhaltens am ozeanischen Verschmelzungswunsch.“²⁹¹ Es stellt sich nun die Frage: Gibt es in Trakls dichterischem Werk einen nachweisbaren Bezug zwischen der Wassermotivik und der Mutter- oder Marienfigur? Kleefeld bringt verschiedene Textbeispiele, in denen das Wasser angeblich als mütterliches Element dargestellt wird; so folgende Zeile: „Als wohnte der Knabe ein blaues Wild / In der kristallinen Woge des kühlen Quells.“²⁹² Kleefeld kommentiert dies so: „Wieder stoßen wir auf die primärnarzißtische Phantasie vom Selbst im Mutterschoß.“²⁹³ Dem entgegen

²⁸⁹ Kleefeld, S.295.

²⁹⁰ Ebd., S.299.

²⁹¹ Kleefeld, S.43.

²⁹² G.T., S.336. Titellostes Gedicht (Nachlaß), Z.3-4.

²⁹³ Kleefeld, S.287.

ist festzustellen, daß weder in dem betreffenden Gedicht überhaupt noch in der relevanten Textstelle das Wort Mutter oder Maria auftaucht. Kleefeld führt nun einen weiteren Textbeleg an, in dem tatsächlich die Muttergestalt auftritt: „Stille wohnte in nächtiger Höhle das Kind lauschend in der blauen Woge des Quells dem Geläut einer strahlenden Blume. Und es trat aus verfallener Mauer die bleiche Gestalt der Mutter ...“²⁹⁴. Kleefeld interpretiert diesen Textausschnitt folgendermaßen: „Auch hier werden zwei Welten konfrontiert, die Welt ozeanischen Daseins in der Höhle, im Wasser, und eine postnatale Welt im Zeichen des Steins. Die Mutter, zunächst gezeichnet als diffuses elementares Objekt, gewinnt menschliche Konturen, tritt als „bleiche Gestalt“ aus der steinernen Umgebung hervor, der sie angehört.“²⁹⁵ Auch hier gilt es wieder zu konstatieren: Im ersten Bildzusammenhang von Höhle, Quell, Blume und Kind ist von einer Mutter nicht die Rede, erst im zweiten Satz der Textstelle taucht die Mutter auf, und zwar ganz negativ gezeichnet: aus verfallener Mauer tretend und bleich, kurz: dem Tod verfallen. Es zeigt sich somit: Eine eindeutig faßbare Verbindung zwischen der Wassermotivik und der Mutterfigur in Trakls Bilderwelt ist nicht zu beweisen. So findet man auch in Trakls Todesmotivik weder eine dem Tod verfallene Mutter im schimmlichen Wasser noch eine vergänglichkeitsentrückte Marienfigur an einer Quelle umgeben von vitalen Naturmotiven.

Für die Verbindung der Mutter- bzw. Marienfigur und der Nachtmotivik weist Kleefeld nun folgende Textbelege nach²⁹⁶: „Im Gedicht „Immer dunkler“ nennt Trakl die Nacht in einem Atemzug mit der Madonna: „Marie thront dort im blauen Gewand / Und wiegt ihr Kindlein in der Hand. / Die Nacht ist sternenklar und lang.“²⁹⁷ In dem Doppelmotiv

²⁹⁴ G.T., S.382. „Erinnerung“ (Verwandlung des Bösen I.Fassung), Z.2-4.

²⁹⁵ Kleefeld, S.289.

²⁹⁶ Als ersten Textbeleg zitiert Kleefeld in grundsätzlich problematischer Weise Trakls literarisch unausgereiftes Jugendwerk: „In Trakls frühen ‚Gesang zur Nacht‘ aus der Sammlung 1909 wird die Nacht als Muttergestalt angesprochen, als mater dolorosa: ‚Süße Schmerzensmutter – du‘ (G.T., S.225. ‚Gesang zur Nacht‘, Z.54). Gleich darauf erscheint sie als ‚süße Braut‘ (Ebd., Z.62). Die Parallele zu Trakls Madonnengedichten liegt auf der Hand. Das in zwölf Strophengruppen aufgebaute Gedicht endet schließlich mit dem Quartett: ‚Du bist in tiefer Mitternacht / ein Unempfänger in süßem Schoß, / Und nie gewesen, wesenlos. / Du bist in tiefer Mitternacht.‘ (Ebd., S.227. ‚Gesang zur Nacht‘, Z.118-121). Kleefeld kommentiert diese Zitate nun in folgender Weise: „Die Nacht als Mutter, als Braut, als ‚süßer Schoß‘ - ohne Zweifel vertritt die Nacht symbolisch die Mutter, auf die inzestuöse Verschmelzungswünsche sich richten.“ (Kleefeld, S.294) Hier ist Kleefeld teilweise beizupflichten, denn die Bezeichnung der Nacht als „Schmerzensmutter“ und als „süßer Schoß“ legen es tatsächlich nahe, davon auszugehen, daß Trakls primärnarzißtischer Fusionswunsch hier Einfluß auf die Ausgestaltung der Bildmotivik dieses Gedichtes genommen hat. Dennoch muß generell festgestellt werden: Dieses Textbeispiel stammt aus einem literarisch höchst fragwürdigen, noch pubertären Jugendgedicht Trakls. Hätte Trakl nur solche Gedichte geschrieben, wäre er als Dichter nicht ernst zu nehmen, insofern ist dieser Textbeleg letztlich ohne relevante Aussage.

²⁹⁷ G.T., S.292. „Immer dunkler“, Z.11-13.

Marias mit ihrem Kindlein kann man tatsächlich eine primärnarzißtische Phantasie sehen, die Konnotation Marias mit der sternenklaren Nacht hingegen hat hier wohl eher die Funktion, die sowieso schon vergänglichkeitsentrückte Marienfigur²⁹⁸ in Anspielung auf die apokalyptische Darstellung Marias umgeben von den zwölf Sternbildern kosmisch zu verklären, statt die Nacht als Mutterschoß zu schildern.

Kleefeld fährt trotzdem fort: „Die Madonna im blauen Gewand, die Motive des Wassers und der Nacht verbinden sich in dem markanten Bild aus ‚Traum und Umnachtung‘²⁹⁹: „Das blaue Rauschen eines Frauengewandes ließ ihn zur Säule erstarren und in der Tür stand die nächtige Gestalt seiner Mutter.“³⁰⁰ Kleefeld deutet diese Textstelle nun in folgender Weise: „Die für Trakl so charakteristische blaue Farbe verbindet die Gestalt der Madonna mit dem Wasser, mit der Nacht, mit dem Himmelsgewölbe: es ist ein mütterlich bergendes, ein ozeanisches Blau.“³⁰¹ Bevor man nun Kleefelds Interpretation zustimmt, sollte man erst einmal die einzelne Textstelle im Kontext ihrer Textpassage zitieren: „Niemand liebte ihn. Sein Haupt verbrannte Lüge und Unzucht in dämmernden Zimmern. Das blaue Rauschen eines Frauengewandes ließ ihn zur Säule erstarren und in der Tür stand die nächtige Gestalt seiner Mutter. Zu seinen Häuptern erhob sich der Schatten des Bösen.“³⁰² Betrachtet man nun die Einzelstelle mit der Mutterfigur im Gesamtzusammenhang ihrer Textpassage, so überzeugt Kleefelds Deutung nicht mehr: Die negativen Begriffe und Bilder wie „Lüge“, „Unzucht“, ‚dämmernde Zimmer‘ und vor allem das Versteinern des männlichen Protagonisten zur Säule machen deutlich, daß die „nächtige Gestalt seiner Mutter“ im blauen „Frauengewand“, wenn überhaupt, ein Zerrbild Mariens darstellt. Dementsprechend folgt dann ja auch dem Auftreten der Mutter als ‚nächtiger Gestalt‘ ein äußerst düsteres Motiv, nämlich „der Schatten des Bösen“, der „sich“ zu den „Häuptern“ des Protagonisten „erhob“. In diesem Sinne ist auch das Blau des „Frauengewandes“, das die „nächtige Gestalt“ der „Mutter“ trägt, nicht, wie Kleefeld meint, positiv als „mütterlich bergendes, ozeanisches Blau“ zu verstehen, sondern hier vielmehr negativ als Farbe der Dunkelheit: Blau als finsternes Kolorit zu interpretieren.³⁰³ So betrachtet, charakterisiert die Bezeichnung der Mutter

²⁹⁸ Dem Schlußbild der Madonna gehen in diesem Gedicht düstere, morbide Motive voraus: „Das schwarze Dorf vorm Wald aufsteht; / Drei Schatten sind über den Acker gelegt.“ (G.T., S.292. „Immer dunkler“, Z.4-5).

²⁹⁹ Kleefeld, S.296.

³⁰⁰ G.T., S.148. „Traum und Umnachtung“, Z.36-37.

³⁰¹ Kleefeld, S.296.

³⁰² G.T., S.148. „Traum und Umnachtung“, Z.35-38.

³⁰³ Zur Doppeldeutigkeit der Farbe Blau bei Trakl siehe Kapitel 3.7.1 Blau.

als „nächtige Gestalt“ dieselbe als negative Figur, entsprechend dem negativen Motivkontext. Davon, daß in dieser Textstelle sich eine primärnarzißtische Phantasie manifestiert, in der die Nacht im positiven Sinne den Mutterschoß symbolisiert, kann also nicht die Rede sein. Man könnte höchstens davon sprechen, daß das negativ narzißtische Imago der bösen, verschlingenden Mutter auf diese negative Identifikation von Mutter und Nacht Einfluß genommen habe. Dabei muß aber wieder die Bezeichnung indirekt betont werden, denn eine direkt aggressive, verschlingende, ja tötende Mutterfigur tritt in dieser Textstelle nicht auf, nur eben eine sehr negative, versteinemde, mit „Lüge“ und „Unzucht“ sowie mit dem „Schatten des Bösen“ verknüpfte Muttergestalt.

Es kann also festzustellen werden: In den beiden anderen Textbeispielen aus „Traum und Umnachtung“ und „Immer dunkler“ dient die Verbindung von Mutter bzw. Maria vor allem dazu, die Mutter- bzw. Marienfigur negativ einzudunkeln bzw. kosmisch zu verklären. Positive primärnarzißtische Phantasien, in denen die Nacht den Mutterschoß symbolisiert, lassen sich zumindest direkt nicht in diesen Textbelegen nachweisen.

Was nun die Todesmotivik betrifft, gilt es diesbezüglich zu konstatieren: Vergeblich sucht man bei Trakl nach Bildszenerien, in denen eine Mutter bzw. Maria mit dem Kind von todentrückten, lichten Engelsfiguren und dem nächtlichen Sternenhimmel umgeben sowie Verfallsmotiven direkt entgegengesetzt zur transzendenten Todesüberwinderin emporstilisiert oder im Gegenteil eine verwesende Mutterfigur als nächtige Gestalt bezeichnet würde.³⁰⁴

³⁰⁴ Kleefeld führt nun weitere (vermeintliche) Textbelege dafür an, daß sich in Trakls Wasser- und Nachtmotivik nicht nur positive primärnarzißtische Phantasien - Wasser und Nacht als bergender Mutterschoß - sondern auch negative primärnarzißtische Angstvorstellungen, nämlich das Imago der bösen, verschlingenden Mutter manifestieren. Folgende Textstellen werden von Kleefeld dafür zitiert: 1) „Angst, grünes Dunkel, das Gurgeln eines Ertrinkenden.“ (G.T., S.97. „Verwandlung des Bösen“ (2.Fassung), Z.14). 2) „Angst und Schaukeln auf gurgelndem Nachen.“ (Ebd., S.316. „Gericht“, Z.13). 3) „... die Nacht das verfluchte Geschlecht verschlang.“ (Ebd., S.150. „Traum und Umnachtung“, Z.122-123). 4) „Rote Gesichter verschlang die Nacht.“ (Ebd., S.341. Titellooses Gedicht (Nachlaß), Z.1). 5) „Dunkle Deutung des Wassers: Zerbrochene Stirne im Munde der Nacht.“ (Ebd., S.308. „Am Rand eines alten Brunnens“ (2.Fassung), Z.2). Kleefeld kommentiert nun seine (angeblichen) Textnachweise folgendermaßen: „Wir gelangen also - um zusammenzufassen - beim Motiv der Nacht zum gleichen Befund, zum Befund, daß die Nacht <wie das Wasser> als symbolische Repräsentanz der archaischen Mutter zwei gegensätzliche Erscheinungsformen hat: sie ist einerseits die umfassende, andererseits die verschlingende Mutter.“ (Kleefeld, S.302). Legt man nun strenge Maßstäbe an das an, was eine Textstelle ihrem direkten Wortlaut nach beweist, so muß wieder konstatiert werden: Das Wort Mutter oder Maria taucht in diesen Textbeispielen, ja - bis auf „Traum und Umnachtung“ - nicht einmal in den betreffenden Gedichten insgesamt auf. Die einzige Textstelle, in der in negativem Sinne Mutter und Nacht direkt beweisbar miteinander identifiziert werden, nämlich die Bezeichnung der Mutter als ‚nächtiger Gestalt‘ in „Traum und Umnachtung“, wird merkwürdigerweise hier von Kleefeld nicht zitiert, wohl weil er sie zuvor als unüberzeugenden Beleg für positiv primärnarzißtische Phantasien im Zusammenhang mit der Nachthematik herangezogen hatte. Doch auch, was diesen Textbeleg angeht, sollte betont werden: Das

Kleefeld führt nun seine Theorie von den primärnarzißtischen Phantasien Trakls, von den Mutterrepräsentanzen in Trakls Bilderwelt weiter aus, indem er auf die Todesdarstellung zu sprechen kommt: „Neben dem Wasser und der Nacht erscheint bei Trakl auch immer wieder der Tod in mütterlicher Gestalt, als bergender Schoß ... In „Grodek“ schreibt Trakl: „Umfährt die Nacht / Sterbende Krieger.“³⁰⁵ Hier fungiert der Tod als gute, umfangende Mutter und tritt auf in nächtiger Gestalt.“³⁰⁶ Betrachtet man nun diese Textstelle aus „Grodek“ unabhängig von Kleefelds Assoziationsgewebe von Mutter, Nacht und Tod, so gilt es zu beobachten: Die Nacht wird hier weder etwa ‚dunkle Mutter‘ genannt noch durch das Motiv von Mondensichel und Sternen mit Maria identifiziert. Auch die Gebärde des Umfangens reicht allein nicht aus, um in der Nacht an dieser Stelle eine Mutterfigur zu sehen. Ebenso genügt der Hinweis auf die angebliche Parallelstelle aus „Traum und Umnachtung“, wo die Mutter als „nächtige Gestalt“ bezeichnet wird, keineswegs, da aus einer Gleichsetzung keine generelle, immer übertragbare Identität abgeleitet werden kann, denn schließlich treten das Nachtmotiv und die Muttergestalt bei Trakl oft auch völlig unabhängig voneinander auf. Dementgegen assoziiert Kleefeld weiter: „Dem Hinabsteigen in das Wasser, in die Nacht, in die ‚blaue Höhle‘ entspricht somit das Sterben.“³⁰⁷ Es folgt ein Textzitat aus dem Gedicht „An einen Frühverstorbenen“: „Jener aber ging die steinernen Stufen des Mönchsbergs hinab, / Ein blaues Lächeln im Antlitz und seltsam verpuppt / In seine stillere Kindheit hinab und starb“³⁰⁸. Kleefeld kommentiert diese Textpassage nun folgendermaßen: „Als archaische Mutterrepräsentanz tritt das Motiv des Todes in paradigmatische Beziehung zu den Motiven der Nacht und des Wassers. So wird das Hinabsteigen des ‚Frühverstorbenen‘, von dem in den eben zitierten Zeilen die Rede ist, nicht nur als ein Sterben, ein Gang in die Todesnacht gekennzeichnet, sondern zugleich als Hinabsteigen zum Wasser; in der vorangegangenen Strophe finden wir diesen Knaben - zusammen mit dem lyrischen Ich ‚am Rand des bläulichen Brunnens‘³⁰⁹. Das ‚blaue Lächeln‘, das ihn bei seinem Hingang auszeichnet, deutet hin auf das ozeanische

Imago der bösen, verschlingenden Mutter zeichnet sich in dieser von negativen Bildern umgebenen ‚nächtigen Gestalt‘ der Mutter nur indirekt ab, da schließlich auch in dieser Textstelle nicht unmittelbar davon die Rede ist, daß die ‚nächtige Gestalt‘ der Mutter den männlichen Protagonisten verschlingt oder tötet. Diesem Befund entsprechend findet man auch in Trakls Todesmotivik nirgends Bildszenerien, in denen eine verwesende Mutter als nächtige Gestalt einen Knaben verschlingt und tötet oder in denen eine Mutterfigur aus einem fauligen Weiher auftaucht, um ein Kind hinabzuziehen und zu ertränken.

³⁰⁵ Ebd., S.167. „Grodek“ (2.Fassung), Z.5-6.

³⁰⁶ Kleefeld, S.299.

³⁰⁷ Ebd.

³⁰⁸ G.T., S.117. „An einen Frühverstorbenen“, Z.7-9.

³⁰⁹ Ebd., Z.4.

Blau des Wassers, der Nacht, der Höhle, des ‚umfangenden‘ Mantels der Muttergestalt.³¹⁰ Hält man sich nun wieder ganz nah an das, was wirklich im Text steht, sollte Kleefelds Ausführungen entgegen festgestellt werden: Der Frühverstorbene als Sterbender „ging die steinernen Stufen des Mönchsbergs hinab“, davon, daß er zum Wasser oder in die Nacht hinabsteigt ist hier nicht die Rede, denn das Brunnenmotiv bzw. das der Abendröte³¹¹ wird eben gerade nicht direkt aufgegriffen, etwa in dem Sinne: Der Frühverstorbene versinkt in einem Teich oder taucht unter in die Dunkelheit der Nacht. Dementsprechend deutet das „blaue Lächeln“ nur sehr sekundär zurückverweisend auf den „bläulichen Brunnen“, primär zeigt sich das Blau hier gleichzeitig als Transzendenz- und Todesfarbe³¹²: blau sind die Lippen des Sterbenden, da sein Körper erkaltet, blau sind sie aber ebenso, weil sein Tod - wie der weitere Verlauf des Gedichtes zeigen wird - der Beginn eines Transzendierungsprozesses ist. Darüber hinaus gilt es zu konstatieren: Im dem gesamten eben besprochenen Gedicht taucht in keiner Andeutung eine Mutter- oder Marienfigur auf. In Anbetracht dessen gilt es zusammenzufassen: Weder im dem Gedicht „Grodek“ noch in dem Requiem „An einen Frühverstorbenen“ läßt sich überzeugend nachweisen, daß dort der Tod in mütterlicher Gestalt erscheint. Stattdessen findet in Trakls Todesdarstellung eher das Gegenteil statt: die Mutter wird als eine dem Tod Verfallene geschildert.³¹³

Das bisher von Kleefeld Referierte bezog sich vor allem auf die präödicale Muttergestalt, auf die sich primärnarzißtische Wünsche richten, weitergehend stellt sich nun aber die Frage: Welche Rolle spielt nach Kleefelds Darstellung die ödipale Mutterfigur in Trakls Biographie und Werk? Kleefeld schreibt dazu: „Gegenstand der ödipalen Auseinandersetzungen ist die erotische Werbung des Knaben um die Mutter; ihr tritt der Vater mit seinem Inzestverbot, seiner Kastrationsdrohung entgegen. Das ödipale Drama kommt indessen nur in Gang, wenn der Held die Bühne betritt: der Knabe, der dem Vater den Krieg erklärt. Diese ödipale Werbung um die Mutter und die Rivalität mit dem Vater setzen jedoch voraus eine gewisse Eigenständigkeit des Knaben, seine innere Abgrenzung vom mütterlichen Objekt. So hat die präödicale Fehlentwicklung Trakls nun auch Konsequenzen für die Dynamik des

³¹⁰ Kleefeld, S.299.

³¹¹ In der vorangegangenen Strophe heißt es nämlich auch: „Da wir sanfte Gespielen am Abend waren ...“ (G.T., S.117. „An einen Frühverstorbenen“, Z.3), und wenig später folgt der Ausruf: „O, die purpurne Süße der Sterne.“ (Ebd., Z.6).

³¹² Siehe zur Doppeldeutigkeit der Farbe Blau bei Trakl Kapitel 3.7.1 Blau.

³¹³ Siehe dazu Kapitel 3.10.1.3 Die Mutterfigur und die Todes- und Totenmotivik.

Ödipuskomplexes. Zunächst einmal ist, aufgrund seines Festhaltens am primärnarzißtischen Verschmelzungswunsch, die ödipale Werbung des Knaben um die Mutter nur schwach: es geht weniger um eine sexuelle Eroberung der ödipalen Mutter, als um eine Fusion mit der archaischen (präödipalen) Mutter. Der Inzestwunsch Trakls steht unter dem Primat narzißtischer Bedürfnisse, und diese narzißtische Disposition wirkt sich andererseits auch auf sein Verhältnis zum Vater. Der Sohn stellt sich der eigentlich ödipalen Situation nicht, er geht dem Rivalitätskampf mit dem Vater aus dem Weg.³¹⁴

Findet sich nun diese verzerrte Dynamik des Ödipuskomplexes aus Trakls Psychobiographie auch in Trakls Texten wieder? Auffällig ist tatsächlich, daß es in Trakls Gedichten weder viele erotische Motive im Zusammenhang mit der Muttergestalt³¹⁵ noch eine bedrohliche Vaterfigur gibt, beides Phänomene, die man als Bestätigung von Kleefelds Darlegungen über den verfehlten, d. h. sich eigentlich nicht ereignenden Ödipuskomplex bei Trakl auffassen könnte. Auch in Trakls Todesmotivik findet sich in signifikanter Weise weder eine Vermischung von erotischen Bildern mit Verwesungsmotiven im Kontext der Muttergestalt³¹⁶ noch eine getötete oder tötende Vaterfigur. Insofern kann durchaus davon gesprochen werden, daß der verzerrte, verfehlte Ödipuskomplex aus Trakls individuellem Unbewußten einen erkennbaren Einfluß auf die Ausgestaltung der Mutter- und Vaterfigur in Trakls Todesmotivik ausgeübt hat. Trotzdem muß andererseits beachtet werden, daß die gesamte Beweisführung hier ex negativo erfolgt, d. h. das Fehlen ödipaler Motivik ließe sich auch als Indiz für das Fehlen einer direkten Einwirkung des individuellen Unbewußten Trakls auf seine Gedichte überhaupt interpretieren; insofern sollte das Phänomen der nicht erotisch umworbenen Mutter und des nicht getöteten Vaters auch nicht als das Beweisstück schlechthin für den unmittelbaren Einfluß des individuellen Unbewußten Trakls auf seine Todesmotivik gewertet werden.

Überblickt man nun Kleefelds psychoanalytisch-biographische Interpretationen zur Mutterthematik bei Trakl und fragt abschließend nach deren Berechtigung, läßt sich im Hinblick auf die Todes- und Totenmotivik zusammenfassen: Die starke Negativität der

³¹⁴ Kleefeld, S.52-53.

³¹⁵ Es gibt in Trakls Werk nur eine Textstelle, in der eine als Passionsmaria geschilderte Mutterfigur in einem Atemzug mit einer erotisierten Knabengestalt genannt wird. (G.T., S.392. „Passion“ (1.Fassung), Z.6-10).

³¹⁶ Dies ist insofern besonders auffallend, da es das Ineinanderverschwimmen von erotischen und morbiden Bildmotiven bei Trakl durchaus gibt. (Siehe Kapitel 3.2.5 Der Tod als Leiden und als Wollust).

Muttergestalt als dem Tod Verfallene und als bedrohliche Verstorbene ist sicherlich autobiographisch ausgelöst. Andererseits sollte jedoch darauf aufmerksam gemacht werden: In der Tatsache, daß Trakl die Mutterfigur in seinen Gedichten als Verwesende und Verstorbene schildert, seine Mutter Maria Trakl aber ihn um Jahre überlebte, liegt ein überbiographisch-fiktionales Element in der Ausgestaltung dieser Familienfigur in Trakls Bilderwelt. Das von Kleefeld behauptete Festhalten Trakls am primärnarzißtischen Fusionswunsch mit der präödipalen Mutter zum einen und sein laut Kleefeld aggressiv besetztes Mutterbild zum anderen lassen sich nicht direkt in Trakls Todesmotivik wiederfinden, ebensowenig manifestiert sich die Spaltung des Mutterimagos in eine archaisch-gratifizierende und eine böse, verschlingende Mutter unmittelbar in Trakls Bilderwelt. Indirekt zeichnet sich die duale Struktur des Mutterimagos und die primärnarzißtischen Wunsch- und Angstphantasien demselben gegenüber in der relativen Polarität zwischen der dem Tod verfallenen, ja den Tod verbreitenden Muttergestalt einerseits und der vergänglichkeitsentrückten Marienfigur andererseits erkennbar ab. Kleefelds Theorien nun, daß sich in Trakls Todesdarstellung sowie in seiner Wasser- und Nachtmotivik der primärnarzißtische Wunsch, mit der präödipalen Mutter eins zu werden, manifestiert, müssen als am Text nicht eindeutig beweisbare Projektionen psychoanalytischer Begriffe und Vorstellungen in Trakls Bilderwelt kritisiert werden.³¹⁷ Daß jedoch, der verzerrte, eigentlich nicht vorhandene Ödipuskomplex Trakls Einfluß auf seine Dichtungen nahm, diese These Kleefelds läßt sich an Trakls Todesmotivik, allerdings nur ex negativo zeigen. Insgesamt läßt sich resümieren: Trakls individuelles Unbewußtes übt partiell einen ansatzweise erkennbaren Einfluß auf die Ausgestaltung der Mutterfigur in Trakls Todes- und Totenmotivik aus, allerdings aber immer nur einen indirekten oder allein ex negativo beweisbaren. Überhaupt setzten sich Trakls biographische Mutterbeziehung und die daraus folgenden Mutterimagos- und komplexe nicht eins zu eins unmittelbar in seiner Todesdarstellung um, vielmehr werden das autobiographisch Erlebte und die dem entsprechenden

³¹⁷ Statt archaische Mutterrepräsentanzen in Trakls Todes- und Wassermotivik hineinzuprojizieren, wäre es überzeugender primärnarzißtische Wunschphantasien in Trakls Mutter- bzw. Maria mit dem Kindfiguren wiederzuerkennen. So findet sich in Trakls Todesmotivik die Darstellung Marias- mit dem Kind als vergänglichkeitsentrückter Doppelfigur (G.T., S.292. „Immer dunkler“, Z.11-13), allerdings auch genau das Gegenteil: nämlich die verwesende Mutter mit dem Kind (ebd., S.34. „Allerseelen“, Z.12), die sich unter anderem auch als pervertierte primärnarzißtische Wunschphantasie deuten ließe. Genauso erstaunlich ist es, daß Kleefeld die einzige Textstelle, in deren Negatividentifikation von Mutter und Nacht sich indirekt das Imago der bösen, verschlingenden Mutter abzeichnet (ebd., S.148. „Traum und Umnachtung“, Z.35-38), nicht als solche erkennt und dieselbe sogar in nicht überzeugender Weise als Textbeispiel für positive primärnarzißtische Mutterphantasien heranzieht.

unbewußten Strukturen von Trakl dichterisch umgestaltet und vielfach überbiographisch verarbeitet.

Darüber hinaus sollte wieder darauf aufmerksam gemacht werden, daß Trakl in seinen Gedichten nicht autobiographisch-individuell von meiner Mutter, sondern immer verallgemeinernd-überbiographisch von der Mutter spricht. Damit korrespondieren andere überbiographische Phänomene in der Darstellung der Mutterfigur bei Trakl: So wird die Mutter eben als Sterbende und Verstorbene geschildert, obwohl Trakl selbst von ihr starb. Ebenso taucht in Trakls Texten trotz seiner extrem aggressiven Mutterbeziehung nirgends das Motiv der Tötung der Mutter auf. Auch steht der unglücklichen Kindheit Trakls ein ambivalentes Kindheitsbild in seinen Gedichten entgegen. Alle diese Phänomene und vor allem das Faktum der generalisierenden Bezeichnung der Mutterfigur werfen nun die Frage nach einer archetypischen Deutbarkeit der Muttergestalt bei Trakl auf, d. h. die Fragestellung: Läßt sich Trakls Mutterfigur mit dem Mutterarchetyp der Jungschen Tiefenpsychologie z. T. identifizieren?

4.3.4.4 Zur tiefenpsychologischen Deutbarkeit der Mutterfigur

Was versteht die Tiefenpsychologie Jungs unter dem Mutterarchetyp? Helmut Harke schreibt dazu: „Unter dem Mutterarchetyp verstehen wir eine spezielle Ausprägung des Archetyps im Hinblick auf die geschlechtsspezifischen Merkmale einer Mutter. Darüber hinaus ist dieser Archetyp der anordnende Faktor für die Erfahrung des „Mütterlichen“ in jedem Menschen.“³¹⁸ Jung selbst charakterisiert die Eigenschaften des Mutterarchetyps folgendermaßen: „Seine Eigenschaften sind das ‚Mütterliche‘: schlechthin die magische Autorität des Weiblichen; die Weisheit und die geistige Höhe jenseits des Verstandes, das Gütige, Hegende, Tragende, Wachstum-, Fruchtbarkeits- und Nahrungsspendende ... das Geheime, das Verborgene, das Finstere, der Abgrund, die Totenwelt, das Verschlingende, das Verführende und Vergiftende, das Angsterregende und Unentrinnbare ... Die Gegensätzlichkeit der Eigenschaften <des Mutterarchetyps> habe ich ... formuliert als die liebende und die schreckliche Mutter. Die uns am nächsten liegende historische Parallele ist wohl Maria, die in der

³¹⁸ Lexikon Jungscher Grundbegriffe. Mit Originaltexten von C. G. Jung. Hrsg. v. Helmut Harke. Olten 1988. S.107.

mittelalterlichen Allegorik zugleich das Kreuz Christi darstellt. In Indien wäre es die gegensätzliche Kali.“³¹⁹

Schaut man sich nun die Gestalt der Mutter in Trakls Todes- und Totenmotivik anhand der relevanten Textstellen im Überblick an, so zeigt sich – wie schon ausgeführt – unübersehbar ihre starke Negativität: Sie wird als eine dem Tod verfallene, ja den Tod um sich verbreitende Figur geschildert, dementsprechend tritt sie auch als Verstorbene in Gestalt eines bedrohlichen Schattens in Erscheinung.³²⁰ So charakterisiert denn auch Goldmann die Muttergestalt bei Trakl zunächst mit folgenden Stichworten: „Schmerz, Grauen, Todesernst ... Hineingeborenwerden in den Tod.“³²¹ Diese Negativität der Mutterfigur ist offensichtlich autobiographisch bedingt – wie schon im Zusammenhang mit Kleefelds psychoanalytischer Deutung der Muttergestalt dargestellt wurde.

In Anbetracht dessen stellt sich die Frage, ob die negative Muttergestalt bei Trakl also nur der Niederschlag seiner Biographie und somit eben nicht archetypischen Ursprungs ist? Da Trakl aber in seinen Gedichten immer verallgemeinernd überbiographisch von der Mutter und eben nicht von meiner Mutter spricht, liegt der Schluß nahe, daß sich in Trakls Mutterfigur autobiographische mit archetypischen Elementen in folgender Weise mischen: Aufgrund der autobiographischen Negativität von Trakls Mutterbild kann sich in seiner Bilderwelt nur eine Seite des Mutterarchetyps manifestierten, nämlich „die schreckliche Mutter“, wie Jung sie nennt, während der positive Teile des Mutterarchetyps, die liebende, nährende, lebensspendende Mutter, direkt keine motivische Ausgestaltung finden kann. So ist denn auch zu erklären, warum die Mutter in Trakls Todes- und Totenmotivik nicht positiv als fruchtbare, vitale und somit den Tod überwindende Gestalt auftritt, sondern eben nur negativ als dem Tod verfallene, den Tod um sich verbreitende Figur und als bedrohliche Verstorbene geschildert wird.

Andererseits gibt es in Trakls Todesmotivik dennoch die der Vergänglichkeit entrückte Mariengestalt und damit eine Figur, die als positive Manifestation des Mutterarchetyps gelten könnte. Da diese aber nicht durchweg Gottesmutter oder Muttergottes, sondern oft auch – insbesondere in den für die Todesthematik relevanten Stellen – Maria genannt wird, ist es vom Text her unzulässig, sie eindeutig mit der Mutterfigur zu identifizieren, d. h. die Mariengestalt sollte vielmehr als abgespaltene positiv-archetypische

³¹⁹ C. G. Jung: Die psychologischen Aspekte des Mutterarchetyp. In: C. G. Jung: Die Archetypen und das kollektive Unbewußte. In: C. G. Jung: Gesammelte Werke, Band 9,1. Hrsg. v. Lilly Jung-Merker. Olten 1976. S.97.

³²⁰ Siehe Kapitel 3.10.1.3 Die Mutterfigur und die Todes- und Totenmotive.

³²¹ Goldmann, S.119.

Kompensationsfigur zu der nur negativen Manifestation des Mutterarchetyps in der eigentlichen Mutterfigur bei Trakl verstanden werden.

Allem bisher über die Negativität der eigentlichen Mutterfigur Ausgeführtem entgegen versucht Goldmann dennoch in folgender Textstelle aus „Abendland“ eine positive Ausformung des Mutterarchetyps zu entdecken: „Oder laß treten ins steinerne Haus, / Im gramvollen Schatten der Mutter / Neigen das Haupt. / In feuchter Bläue leuchtet das Lämpchen / Die Nacht lang; / Denn es ruht der Schmerz nicht mehr.“³²² Goldmann kommentiert dazu: „Ist dies noch die ‚wirkliche‘ Mutter, die der Dichter sah, mit der er sprach, der er schrieb? Das Treten ins steinerne Haus, in das Grabgewölbe, wo das Lämpchen die Nacht lang brennt wie heute noch das ewige Licht in den Kirchen ist Rückkehr zu einer größeren Mutter, welche ... die Erhalterin in der Tiefe wie Demeter zu Eleusis“³²³ ist. Vergegenwärtigt man sich nun, daß in der Textstelle zu Beginn vom „gramvollen Schatten der Mutter“ die Rede ist und am Ende der Textpassage von einem ‚nicht mehr‘ ‚ruhenden‘ ‚Schmerz‘ gesprochen wird, so wird deutlich, daß sich hier keineswegs ein eindeutig positiver Mutterarchetyp manifestiert. Auch das positive Motiv von dem „Lämpchen“, das „die Nacht lang“ „in feuchter Bläue“ „leuchtet“, ist eben gerade nicht mit der Mutterfigur, von deren „gramvollen Schatten“ eben noch die Rede war, assoziativ zu identifizieren, so daß Goldmanns Konnotation dieser eher negativen Muttergestalt hier mit einer so positiven Ausformung des Mutterarchetyps wie der eleusinischen Demeter nicht nachvollzogen werden kann und sich insofern seine ganze Deutung dieses Textabschnitts als Projektion tiefenpsychologischer Anschauungen in Trakls Dichtung entpuppt.

Goldmann geht in dieser Richtung sogar noch weiter und spricht davon, daß sich in Trakls Bilderwelt „ein Abstieg ins Reich der Mütter“³²⁴ ereignet, und zwar „in den Bildern der Katabasis <des Hinabsteigens in die Unterwelt>, des Eingehens in Nacht und Meer“³²⁵. In der Jungschen Archetypenlehre werden tatsächlich Unterwelt, Nacht und Meer mit dem Archetyp des Weiblichen und der Mutter assoziiert³²⁶. In Trakls Texten hingegen findet sich kein konstanter Bezug zwischen Meer- oder Nachtmotiven und der Muttergestalt. Auch das Motiv der Katabasis, des Hinabsteigens in die Unterwelt, ist in Trakls Todesmotivik vor allem mit der individualmythologischen

³²² G.T., S.406. „Abendland“ (2.Fassung), Z.109-114.

³²³ Goldmann, S.121.

³²⁴ Ebd., S.122.

³²⁵ Ebd.

³²⁶ Siehe Jacobi, S.53.

Gestalt des sterbenden Helian oder des Frühverstorbenen verbunden und eben nicht mit der Mutterfigur.

Ebenso korrekturbedürftig ist es, wenn Neumann schreibt: „Die Schwester und das Schwesterliche im Zusammenhang mit der Gestalt der Mutter bildet ... den archetypischen Hintergrund des Traklschen Daseins ... Die großen Göttinnen, in ihrer Einheit von Mutter und Tochter, von altem und jungem Weiblichen, sind der deutlichste Ausdruck des Archetyps des Großen Weiblichen, mit dem heilvoll und unheilvoll verbunden zu sein zu den Zentralproblemen des schöpferischen Menschen gehört.“³²⁷

Zunächst muß betont werden, daß die Mutterfigur und die Schwesterngestalt in Trakls Gedichten keineswegs häufig in enger motivischer Kombination erscheinen und schon gar nicht in verklärter, göttinnenähnlicher Form. Die einzige Textstelle in Trakls Todesmotivik nämlich, wo beide eng verbunden auftreten, schildert in „Traum und Umnachtung“ die Familie als innerseelische Hölle auf Erden und die Mutter wie die Schwester als dem Tod Verfallene³²⁸. Man könnte hier wenn überhaupt nur davon sprechen, daß sich in dieser Textpassage der Archetyp des Großen Weiblichen in einer sehr negativen, ja pervertierten Ausgestaltung manifestiert, aber selbst das bleibt fragwürdig, da beide Figuren nicht einmal zu dämonischen Todesgöttinnen emporstilisiert, sondern vor allem als dem Tod verfallene Menschen geschildert werden. In Anbetracht dessen liegt es nahe, Goldmanns archetypische Verknüpfung der Mutterfigur mit Katabasis und Meer ebenso wie Goldmanns Rede vom Großen Weiblichen im Zusammenhang mit Mutter und Schwester als Projektionen tiefenpsychologischer Begriffe in Trakls Bilderwelt zu kritisieren.

Insgesamt gilt es zu konstatieren: Die Mutterfigur der Traklschen Todes- und Totenmotivik ist nur in einem deutlich eingeschränkten Sinne als archetypisch zu bezeichnen, da nur die negative Seite des Mutterarchetyps sich in ihr manifestiert; Somit entstammt sie nur sehr partiell dem kollektiven Unbewußten. Selbst wenn man die vergänglichkeitsentrückte Mariengestalt als Manifestation der positiven Seite des Mutterarchetyps versteht, relativiert sie aufgrund ihrer nur sehr partiellen Identität mit der Mutterfigur dieses Faktum nur sehr begrenzt.

Darüber hinaus prägen auch künstlerische Strategien und Trakls ambivalentes Todesverständnis die Ausformung der Mutterfigur im Rahmen der Todesmotivik: So gehört die fiktionale Gestalt der dem Tod verfallenen, den Tod verbreitenden Mutter in

³²⁷ Neumann, S.247.

³²⁸ G.T., S.150. „Traum und Umnachtung“, Z.149-151.

den Kontext von Trakls Strategie, Bildfiguren, die man gewöhnlicherweise eher mit dem Leben assoziiert, mit dem Tod zu verbinden, um die Todesverfallenheit der irdischen Welt möglichst schockierend darzustellen (siehe in diesem Zusammenhang auch das Motiv der verwesenden Kinder oder der sterbenden Liebenden). Und so manifestiert sich der für Trakls Todesverständnis typische Gegensatz von Morbidität und Vergänglichkeitsentrückung figural in der dem Tod verfallenen Mutter und der vergänglichkeitsentrückten Maria.

Strukturell ähnlich wie die Schwester erweist sich die Gestalt der Mutter somit als partiell, aber keineswegs als insgesamt archetypisch, d. h. bestimmte Bestandteile der Figur wurzeln im kollektiven Unbewußten, andere aber entstammen dem individuellen Unbewußten Trakls oder seinem künstlerischen Gestalten und seinem ambivalenten Todesverständnis.

4.3.4.5 Über das Verhältnis der tiefenpsychologischen Interpretation der Mutterfigur zur psychoanalytischen Deutung der Mutterthematik

Überblickt man nun den tiefenpsychologischen sowie den psychoanalytischen Ansatz zur Erklärung der Mutterthematik in Trakls Todesmotivik, so ergibt sich folgendes Gesamtbild: Das individuelle Unbewußte Trakls sowie das kollektive Unbewußte wirken auf die Ausformung der Muttergestalt ein, jedoch nur indirekt oder partiell: So manifestiert sich die Spaltung des präödipalen Mutterimago in eine gratifizierende und eine verschlingende Mutterfigur nicht direkt in einer lebensspendenden, fruchtbaren und einer tötenden Muttergestalt, sondern zeichnet sich nur indirekt in der Polarität zwischen der dem Tod verfallenen Mutter und der vergänglichkeitsentrückten Maria ab. Ebenso nimmt der gegensätzliche Mutterarchetyp - die liebende und die schreckliche Mutter - nur partiell, d. h. hier aufgespalten Gestalt an: Während die Mutter immer nur als dem Tod Verfallene oder als bedrohliche Verstorbene ausschließlich negativ geschildert wird, tritt allein Maria zwar nicht als transzendierte Todesüberwinderin, so doch als vergänglichkeitsentrückte Figur auf.

Dabei kann beobachtet werden, wie motivische Strukturen der Muttergestalt, die indirekt Trakls individuellem Unbewußten entstammen, und Bildelemente der Mutterfigur, die als partielle Manifestationen des kollektiven Unbewußten aufgefaßt werden können, sich gegenseitig als überlagernde Schichten des Unbewußten in ihrer Ausformung einschränken oder bestärken. So bedingt die autobiographische Negativität

der Mutterbeziehung Trakls, die sich tief in sein individuelles Unbewußtes einprägte, das Faktum, daß sich nur die negative Seite des Mutterarchetyps in der Mutterfigur manifestieren kann und sich die positive desselben als Mariengestalt abspaltet. (Hier schränkt also die Struktur des individuellen Unbewußten die Manifestationsmöglichkeiten des kollektiven Unbewußten deutlich ein.) Andererseits kann ebenso davon ausgegangen werden, daß die Dualität des Mutterarchetyps und die ebenso aufgespaltene Duplizität des Mutterimago sich gegenseitig verstärken und sich somit indirekt oder eben aufgespalten in der Polarität der dem Tod verfallenen Mutter und der vergänglichkeitsentrückten Maria abzeichnen. (Hier bestärken sich beide Schichten des Unbewußten - das kollektive und das individuelle - gegenseitig in ihrer Einwirkung auf Trakls Todesmotivik.) So gesehen schließen sich die psychoanalytischen und die tiefenpsychologischen Deutungen nicht aus, sondern ergänzen sich als Erklärungsmodelle.

Die psychoanalytischen und die tiefenpsychologischen Interpretationen der Mutterfigur ergänzen sich jedoch nicht nur in ihrer Teilberechtigung, sondern entsprechen einander auch in ihrer jeweiligen Problematik: So erweisen sich Kleefelds Theorien, daß in Trakls Todesdarstellung und in seiner Wasser- und Nachtmotivik das präöipale Imago der umfangenden oder der verschlingenden Mutter zutage trete, ebenso als Projektionen psychologischer Begriffe in Trakls Bilderwelt wie Goldmanns und Neumanns archetypische Konnotation der Gestalt der Mutter mit dem Meer oder dem Hinabstieg in die Unterwelt. Darüber hinaus sollte beachtet werden: Nicht nur Trakls individuelles Unbewußtes und das kollektive Unbewußte bestimmen die Ausgestaltung der Mutterfigur im Rahmen der Todesmotivik, sondern auch die künstlerische Strategie, Trakls schockierende Vanitassymbole zu schaffen, sowie sein ambivalentes, halbbewußtes Todesverständnis, das Morbidität ebenso wie Todestranszendierung oder Vergänglichkeitsentrückung umfaßt.

4.3.5 Schlußzusammenfassung zur freudianischen und jungianischen Trakldeutung

Zum Abschluß des Kapitels über die tiefenpsychologische und psychoanalytische Traklforschung sollen noch einmal die Grundfragen gestellt und knapp beantwortet werden, die in Teilkapitel 4.3.1 aufgeworfen wurden, d. h. zunächst die Grundsatzfrage: Inwieweit entsprechen die Gestalten der Traklschen Todes- und Totenmotivik

tatsächlich den Archetypen des kollektiven Unbewußten im Sinne Jungs bzw. den Figuren und Strukturen des individuellen Unbewußten im Sinne Freuds? Oder noch allgemeiner formuliert: Stellt Trakls Bilderwelt und insbesondere seine Todes- und Totenmotivik eine Manifestation des individuellen oder kollektiven Unbewußten dar? Geht die Todes- und Jenseitsvergegenwärtigung in Trakls Lyrik mit einer umfassenden Öffnung des individuellen und kollektiven Unbewußten einher?

Eine verkürzte Antwort lautet: Die Familienfiguren sowie bestimmte Motivstrukturen der Traklschen Todes- und Totenmotivik überhaupt entstammen indirekt, d. h. dichterisch verarbeitet dem individuellen Unbewußten sowie partiell auch dem kollektiven Unbewußten. Angesichts dieser Indirektheit und Partialität kann aber nicht davon gesprochen werden, daß sich Trakls Todes- und Totenmotivik in einer direkten Manifestation des individuellen oder kollektiven Unbewußten erschöpft, dennoch ist ein erkennbarer, wenn auch indirekter oder partieller Einfluß des individuellen und kollektiven Unbewußten auf die Ausgestaltung der Traklschen Todesdarstellung und seiner Jenseitsphantasien festzustellen. Trakl ist somit weder ein passiver Visionär des Unbewußten noch ein durchweg kalkuliert bewußter Autor; Die Ausformung seiner Todes- und Totenmotivik zeigt ein komplexes Wechselspiel von unbewußten, halbbewußten und bewußten Gestaltungsfaktoren: d. h. Bildstrukturen, die dem individuellen oder kollektiven Unbewußten entstammen, Motive, die als halbbewußte Manifestation seines Todesverständnisses und seiner Jenseitsphantasien zu verstehen sind, und Motivgestaltungen, die mit bewußten künstlerischen Strategien zusammenhängen.

Was sagt nun das im Vorhergehenden Zusammengefasste über die philologische Berechtigung der psychoanalytischen und tiefenpsychologischen Trakl-Deutung, nach der im Einleitungskapitel 4.3.1 gefragt wurde? Folgendes Urteil drängt sich auf: Die psychoanalytische Traklinterpretation Kleefelds und die tiefenpsychologische Goldmanns und Neumanns besitzen berechtigte Aspekte, z. T. aber erweisen sie sich auch als unberechtigte Projektionen psychologischer Begriffe in Trakls Bilderwelt. Insofern bieten sie teilweise sinnvolle Erklärungsmodelle, z. T. aber benutzen sie Trakls Texte auch eigentlich nur noch als Material, um die allgemeine Richtigkeit ihrer psychoanalytischen bzw. tiefenpsychologischen Theorie vorzuführen.

Im weiteren wurde in dem Einleitungskapitel 4.3.1 danach gefragt, ob die psychoanalytische Deutung Kleefelds als zu biographisch und die tiefenpsychologische Goldmanns und Neumanns als zu archetypisch bezeichnet werden muß? Dazu ist

abschließend festzustellen: Die Familienfiguren Trakls sind zugleich biographisch sowie überbiographisch, daraus folgt: Während die psychoanalytische Interpretation das Biographische erfaßt, aber das Überbiographische nicht genügend sieht, erkennt die tiefenpsychologische Deutung zwar das Archetypisch-Überbiographische, berücksichtigt aber die biographisch-individuelle Ausgestaltung zu wenig. In Anbetracht dessen zeigt gerade der biographisch und zugleich überbiographische Charakter der Traklschen Familienfiguren die Notwendigkeit, die psychoanalytische und tiefenpsychologische Deutung nicht gegeneinander auszuspielen, sondern in ihren berechtigten Gesichtspunkten zu kombinieren.

Dies wirft die weiterführende Frage auf: Kann man nur die beiden psychologischen Deutungsansätze in ihren berechtigten Elementen miteinander synthetisieren, oder ist es darüber hinaus auch möglich die sinnvollen Erklärungsmodelle der psychologischen Trakl-Interpretationen mit der mythostheoretischen Analyse oder den berechtigten Gesichtspunkten der christlich-theologischen Trakl-Exegese zu verbinden? Oder noch allgemeiner gefragt: Wie verhalten sich der jeweiligen berechtigten Beiträge, die die verschiedenen Strömungen der Trakl-Forschung zum Verständnis der Todes- und Totenmotivik leisten konnten, zueinander? Sind sie komplementär ergänzend oder direkt kombinierbar?

4.4 Zum Verhältnis der verschiedenen Trakl-Deutungen zueinander und dessen Bedeutung für die Interpretation der Todes- und Totenmotivik

Blickt man auf die im Vorhergehenden geleistete Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Richtungen der Trakl-Forschung zurück, so kann festgestellt werden: Jeder Deutungsansatz hat seinen speziellen Motivbereich innerhalb der Traklschen Bilderwelt, in dem er berechnete Gesichtspunkte zum Verständnis der Todesdarstellung und der Verstorbenenmotivik beitragen kann. So erweist die christlich-theologische Trakl-Interpretation ihre Teilberechnung in der Behandlung der spezifisch religiösen Bildgestalten und Motive, wie Gott, Christus, Engel, Auferstandene, verklärte und verdammte Verstorbene, Fegefeuer usw. Die mythostheoretische Analyse hingegen zeigt ihre Fruchtbarkeit gerade bei der Deutung derjenigen Bildmotive von Trakls Jenseitsphantasien, die von der christlich-kirchlichen Eschatologie der offiziellen Theologie stark abweichen, wie das Motiv der helfend nahen und bedrohlich nahen

Verstorbenen, der daraus folgenden Identität von Diesseits und Jenseits, der lebenden Leichname, der Abgeschiedenen in der irdischen Natur, der Zuordnung eines bestimmten Baumes sowie Tieres zu den Toten usw. Die psychoanalytische und tiefenpsychologische Trakl-Forschung bietet nun vor allem teilweise berechtigte psychobiographische oder archetypische Erklärungen für die Familienfiguren der Traklschen Todes- und Totenmotivik sowie für psychische Themen in Trakls Todesdarstellung wie die Angst- und Schuld motive.

Daß also jeder Deutungsansatz einen bestimmten Motivbereich besitzt, in dem er einen partiell zumindest berechtigten Beitrag zum Verständnis der Traklschen Todesdarstellung und Jenseitsschilderung leisten kann, heißt aber auch umgekehrt: In den Motivbezirken, die den anderen Deutungsrichtungen zugeordnet sind, ist derselbe unangebracht, d. h. vermag dort nicht sinnvoll angewendet werden. Beispiele: Wenn Feilecker den von ihr geprägten, nicht bei Trakl zu findenden Begriff des „sühnenden Opfers“³²⁹ auf die Darstellung der verstorbenen Krieger in dem Gedicht „Grodek“ projiziert und damit die dort ansatzweise vorhandene Kriegsapotheose noch affirmiert, so ist das eine unangemessene Anwendung der christlich-religiösen Lesart auf eine Motivik, die ihr nicht entspricht; die Bildfigur der verklärten verstorbenen Krieger als „Geister der Helden“³³⁰ sollte vielmehr, wie in Kapitel 4.2.2 geschehen, als archaisierende Bildvorstellung, als Teilparallele zur Kriegssakralisierung in archaischen Kulturen, kritisch gekennzeichnet werden.³³¹

Umgekehrt ist aber auch die mythostheoretische Analyse keineswegs immer angebracht: So wäre es wenig sinnvoll, die Motivfigur der Auferstandenen, der am Ende der Zeiten leiblich vom Tod Auferweckten als archaisierende Bildvorstellung zu bezeichnen, indem man Teilparallelen im altiranischen Zoroastrismus oder im nachexilischen Judentum nachweist, denn die Auferstandenenmotivik bei Trakl entstammt sicherlich der direkten Rezeption der christlichen Apokalyptik und nicht der mythischen Tiefenschicht auch des modernen Bewußtseins. Insofern fällt die Deutung dieser Bildfiguren nicht in den Geltungsbereich der mythostheoretischen Analyse, sondern in den der christlich religiösen Trakl-Interpretation.

Auch die psychoanalytische und tiefenpsychologische Trakl-Forschung überschreitet immer wieder das Gebiet, in dem sie teilweise berechtigte Interpretationsmodelle liefern

³²⁹ Feilecker, S.84.

³³⁰ G.T., S.167. „Grodek“ (2.Fassung), Z.14.

³³¹ Eine andere Möglichkeit wäre noch, diese Motivik soziologisch-historisch zu deuten.

kann: So erklärt Goldmann das ambivalente Gottesbild bei Trakl aus dessen „Konflikt mit dem realen Vater“³³² und Kleefeld leitet den Deus-absconditus, die „leere Transzendenz“³³³ bei Trakl aus dessen verfehltem Ödipuskomplex her; die Vorstellung vom abwesenden Gott in Trakls Bilderwelt muß aber nicht psychologisch, sondern religiös gedeutet werden: Es handelt sich dabei - wie in Kapitel 4.1.1 dargestellt - um einen Teil der antichristlichen Seite von Trakls Religiosität. Angebracht ist hier also primär eine religiöse Interpretation, die nach der Christlichkeit bzw. Nichtchristlichkeit von Trakl Lyrik fragt, und nicht eine psychologische.

So gesehen, lautet die Formel, nach der das Verhältnis der verschiedenen Deutungsansätze zu bestimmen ist: Jede Interpretationsrichtung ist in einem bestimmten Motivbereich z. T. berechtigt, sollte diesen aber nicht überschreiten. Ergibt sich nun aber aus diesem Prinzip der komplementären, streng voneinander abzugrenzenden Ergänzung der verschiedenen Interpretationsansätze, daß generell keine direkte Kombination derselben möglich ist? Gegen eine solche Schlußfolgerung spricht nun allerdings, daß im Verlauf der hier vorgelegten Untersuchung immer wieder auf Bildmotive gestoßen wurde, die ansatzweise zeigten, daß sie sich nur umfassend interpretieren lassen, indem Gesichtspunkte aus verschiedenen Deutungsrichtungen miteinander kombiniert werden.

So stellt einerseits aus der Perspektive der psychoanalytischen Interpretation das Motiv der im Diesseits umherspukenden, bedrohlich nahen Verstorbenen eine literarische Umarbeitung von Trakls Paranoia dar, d. h. von einer pathologischen Struktur seines individuellen Unbewußten; andererseits aber lassen sich im Rahmen der mythostheoretischen Analyse zu diesen Motivfiguren überzeugend Parallelvorstellungen im archaischen Totenglauben nachweisen, so daß der Schluss nahe liegt: Diese Bildphantasie Trakls entstammt ebenso der mythischen Tiefenschicht des modernen Bewußtseins. Dabei schließen sich beide Deutungen, die psychoanalytische und die mythostheoretische, nicht gegenseitig aus, sondern können in dem Sinne kombiniert werden: In dem Motiv der nahen und bedrohlichen Verstorbenen überschichtet und durchdringt sich Trakls dichterische Umarbeitung seiner Paranoia, also einer bestimmten Struktur seines individuellen Unbewußten, mit seinen literarischen Jenseitsphantasien, die sich vielfach als Manifestationen der mythischen Tiefenschicht des modernen Bewußtseins interpretieren lassen.

³³² Goldmann, S.66.

³³³ Kleefeld, S.249-250.

Strukturell damit vergleichbar kann man auch die Schuldthematik in Trakls Todes- und Totenmotivik zum einen extern psychoanalytisch und soziologisch durchleuchten, zum anderen aber, was ihre dichterische Ausgestaltung angeht, drängt sich - sozusagen intern - eine religiöse Lesart auf, die nach der Christlichkeit von Trakls Dichtung fragt. Beide Interpretationsmöglichkeiten widersprechen sich nun aber wieder nicht unbedingt, sondern bauen möglicherweise im folgenden Sinne aufeinander auf: Zunächst erklärt die psychoanalytische Deutung das Schuldgefühl Trakls aus dessen Aggressionen gegenüber seiner kalt abweisenden Mutter Maria Trakl, und daran direkt anschließend interpretiert die soziologische Analyse diese gestörte Mutterbeziehung Trakls als Mikrosystem einer insgesamt kranken Gesellschaftsstruktur. Auf diesen externen Deutungen aufbauend wie auf einem Sockel, vermag jetzt die religiöse Lesart die Besonderheit der religiösen Verarbeitung dieses psychisch und sozial bedingten Schuldgefühls zu beschreiben und dessen Verhältnis zum christlichen Schuldbegriff zu bestimmen.

Neben Bildmotiven, in deren Deutung sich die Berechtigung verschiedener Deutungsansätze direkt überschneiden, gibt es in Trakls Todes- und Totenmotivik auch Motivstrukturen, deren Interpretation von unterschiedlichen Deutungsrichtungen aus sich analog zueinander verhalten. So korrespondiert die Herleitung der Ambivalenz der religiösen Bildmotive bei Trakl aus dessen eben ambivalentem Verhältnis zum Christentum, wie sie von der religiösen Lesart vorgenommen wurde, mit der aus der tiefenpsychologischen Deutung gefolgerten Theorie, daß die Ambivalenz der Verstorbenen gestalten und der Schwesternfigur mit deren eben ambivalenten Archetypik zusammenhängen. Beide Thesen erweisen sich somit als potentiell ergänzende, partielle Erklärungsmodelle für das Prinzip der alles erfassenden Ambivalenz in Trakls Bilderwelt.

In den vorhergehenden Beispielen überschneiden oder korrespondieren immer Gesichtspunkte zweier Deutungsansätze miteinander, es gibt aber auch Motivbereiche und Strukturen der Traklschen Todesdarstellung und seiner Jenseitsphantasien, die nur umfassend verstanden werden können, wenn Theorien von sogar drei verschiedenen Interpretationsrichtungen miteinander synthetisiert werden.

So ist die Naturmotivik im Kontext von Trakls Todesdarstellung und seiner Verstorbenenphantasien in ihren verschiedenen Aspekten nur multiperspektivisch, d. h. aus der Perspektive dreier verschiedener Deutungsrichtungen aus zu begreifen: Die Tatsache, daß die Natur bei Trakl nirgends zur neopaganen, nur vitalen,

todesüberwindenden Ersatzgottheit emporstilisiert, sondern immer als sterbende, letztlich dem Tod Verfallenen geschildert wird, weist auf den Einfluß der christlichen Vorstellung von der natur mortur hin, d. h. auf die Teilberechtigung der religiösen Lesart. Die überhaupt nicht christlichen Motive von der Erscheinung verklärter Abgeschiedener in der irdischen Natur oder der Zuordnung eines bestimmten Baumes und eines bestimmten Tieres zu diesen transzendierte Verstorbenen hingegen lassen sich durch entsprechende Parallelvorstellungen im archaischen Totenglauben als archaisierende Bildmotive erklären, sodaß hier die mythostheoretische Analyse ihren Beitrag zu leisten vermag. Schließlich kann man aus tiefenpsychologischer Sicht die Darstellung des Todes als Teil eines vitalen Naturkreislaufes, diese gleichzeitige Bejahung von Tod und Leben in Trakls Naturmotivik vitalistisch und damit in einem eingeschränkten, sekundären Sinne als dionysisch-archetypisch bezeichnen.

Auch das Zentralmotiv von der unmittelbaren Nähe der Verstorbenen zu den Lebenden fordert geradezu, um hinreichend erklärt zu werden, eine Kombination von drei Deutungsansätzen: Primär zeigt der Vergleich dieses Zentralmotivs mit frappierend ähnlichen Vorstellungen in archaischen Religionen im Sinne der mythostheoretischen Analyse dessen sogar potenziert archaische Bildstruktur. Versteht man aber darüber hinaus, indem man Jungs Deutung des archaischen Totenglauben erweitert, die Vorstellung von der direkten Nähe der Abgeschiedenen als einen Archetyp, mit dem die Hinterbliebenen den Tod ihrer Angehörigen seit frühesten Zeiten verarbeiteten, so ist dieses Zentralmotiv auch archetypisch zu nennen. Schließlich kann man noch aus dem Blickwinkel der religiösen Lesart hinzufügen, daß dieses Zentralmotiv von der unmittelbaren Nähe der Toten nicht nur aus der mythischen Tiefenschicht des modernen Bewußtseins sowie aus dem kollektiven Unbewußten emporgestiegen ist, sondern höchst wahrscheinlich auch durch den Katholizismus von Trakls Heimatstadt Salzburg, genauer von dem katholischen Glauben an die Einwirkung der Heiligen auf die Lebenden, mit angeregt wurde.

Es gilt also insgesamt festzustellen: Es gibt Bildmotive, die sich nur von einer Deutungsrichtung aus sinnvoll erklären lassen, und es gibt Motivfiguren und Bildstrukturen, die erst durch die Kombination verschiedener Deutungsansätze umfassend verstanden werden können; das heißt, daß sich die unterschiedlichen Interpretationsrichtungen der Traklforschung z. T. komplementär abgegrenzt sowie teilweise direkt miteinander kombiniert ergänzen.

Abschließend muß jedoch noch auf folgendes Phänomen hingewiesen werden: Nicht nur die psychoanalytische und die tiefenpsychologische Trakl-Deutung entsprechen sich auch in ihren Defiziten, sondern auch die christlich-theologische Trakl-Exegese zeigt eine strukturell ähnliche Grundproblematik: Alle drei Deutungsrichtungen projizieren immer wieder eigene weltanschauliche Vorstellungen und Begriffe in Trakls Bilderwelt und vereinnahmen somit den Dichter geradezu ideologisch. Bei der selbst entworfenen mythostheoretischen Analyse wurde deshalb auch immer darauf geachtet, Parallelen und Unterschiede zu archaischen Jenseitsvorstellungen herauszuarbeiten, um nicht Trakls Jenseitsphantasien einfach mit dem archaischen Totenglauben zu identifizieren, d. h. Cassirers Mythostheorie vereinnahmend auf Trakl anzuwenden.

4.5 Forschungsgeschichtlicher Ausblick

Abschließend stellt sich die Frage: Was könnte in Zukunft noch zum Thema Trakls Todes- und Totenmotivik erforscht werden? Ein relevantes, noch unbearbeitetes Forschungsgebiet wäre es sicherlich, eine literaturhistorische Ortsbestimmung der Traklschen Todesdarstellung und seiner Jenseitsphantasien vorzunehmen. Zunächst hieße das nach den potentiellen literaturgeschichtlichen Wurzeln von Trakls Todes- und Verstorbenenmotivik zu fragen: Hat Trakls Baudelaire³³⁴- und Rimbaud-Lektüre³³⁵ sowie seine Beschäftigung mit Hölderlin³³⁶ und Novalis³³⁷ ihre Spuren in seiner Todesdarstellung und seinen Jenseitsphantasien hinterlassen? Im weiteren läge es dann nahe, Trakls Toten- und Todesthematik auch unabhängig von der Frage der Rezeption mit motivischen Parallelerscheinungen bei Zeitgenossen zu vergleichen, d. h. vor allem mit den Verstorbenenphantasien und dem Todesverständnis Rilkes³³⁸ und Georg

³³⁴ Zu Trakls Baudelairerezeption siehe Ingeborg Schiller: *l' influence de Rimbaud et de Baudelaire dans la poesie preexpressioniste allemande*, Georg Heym, Georg Trakl et Ernst Stadler. Diss. Paris 1968.

³³⁵ Zu Trakls Rimbaudlektüre siehe 1) Magareta Leidl: *Trakl und Rimbaud*. Diss. Innsbruck 1958. 2) Reinhold Grimm: *Georg Trakls Verhältnis zu Rimbaud*. Germanisch-Romanische Monatsschrift. N.F. 9, 1959. S.288-315. 3) Bernhard Böschstein: *Hölderlin und Rimbaud. Simultane Rezeption als Quelle poetischer Innovation im Werk Georg Trakls*. Salzburger Traklsymposion, 1978. S.9-27.

³³⁶ Zu Hölderlins Einfluß auf Trakl siehe 1) Eduard Lachmann: *Trakl und Hölderlin. Eine Deutung. Nachlaß und Biographie*. 1949. S.163-212. 2) Kazuhiko Kubo: *Trakl und Hölderlin*. Diss. Tokyo 1959. 3) Theodore Fiedler: *Trakl and Hoelderlin. A Study in influence*. Diss. Saint Louis 1969. 4) Kurt Bartsch: *Die Hölderlinrezeption im deutschen Expressionismus*. Frankfurt a.M., 1974. S.95-124.

³³⁷ Zu Trakls Beschäftigung mit Novalis siehe Kathrin Pfisterer-Burger: *Zeichen und Sterne. Georg Trakls Evokationen lyrischen Daseins*. Salzburg 1983.

³³⁸ Zur zentralen Toten- und Todesthematik bei Rilke siehe 1) Jürgen Petersen: *Das Todesproblem bei Rainer Maria Rilke*. Diss. Würzburg 1935. 2) Erna Küllmer: *Auffassung und Bedeutung des Todes im*

Heyms³³⁹. Zu fragen wäre dann in diesem Punkt abschließend nach der literaturhistorischen Weiterwirkung von Trakls Todesdarstellung und seinen Jenseitsphantasien, das hieße vor allem untersuchen, ob und inwieweit Trakls Totenmotivik einen Einfluß auf die zentrale Verstorbenenethematik bei Paul Celan³⁴⁰ und Nelly Sachs³⁴¹ ausgeübt hat; das eine Trakl-Rezeption bei diesen beiden Lyrikern vorliegt, ist nämlich anzunehmen³⁴².

In diesen Zusammenhang drängt es sich dann auch geradezu auf, eine stilistische, auf Literaturepochen bezogene Einordnung von Trakls Todes- und Totenmotivik vorzunehmen, d. h. die Frage aufzuwerfen und zu beantworten: Inwieweit erweisen sich Trakls Todesthematik und seine Jenseitsphantasien in ihrer Darstellungsweise als typisch symbolistisch (mit Rilke vergleichbar), typisch expressionistisch (mit Georg Heym parallelisierbar) sowie zudem möglicherweise auch als präsurealistisch (auf Celan und Nelly Sachs vorverweisend).

Abgesehen von der literaturhistorischen und stilistischen Ortsbestimmung von Trakls Todesdarstellung und seinen Jenseitsphantasien gäbe es noch als weiteren zu bearbeitenden Forschungsbereich die Aufgabe, eine lyriktheoretische und eine literatursoziologische Interpretation von Trakls Todes- und Totenmotivik zu entwerfen, die an die religiöse, mythostheoretische und psychologische Deutung derselben - wie sie in dieser Untersuchung dargestellt wurden - methodisch anschließen würde. Was eine lyriktheoretische Analyse betrifft, wäre es naheliegend, hierbei zum einen - angesichts von Trakls Rezeption der französischen Symbolisten - Hugo Friedrichs Theorie der modernen Lyrik heranzuziehen, die von Baudelaire und Rimbaud ausgeht, auf der anderen Seite gilt es dann aber ebenso im Hinblick auf Trakls Hölderlin- und

Werk Rainer Maria Rilkes. Diss. Bochum 1936. 3) Walther Rehm: Orpheus. Der Dichter und die Toten. Selbstdeutung und Totenkult bei Novalis, Hölderlin und Rilke. Düsseldorf 1950.

Zum Vergleich von Trakls und Rilkes Auferstandenen- u. Verstorbenenmotiven siehe Margarete Adam: Die Vorstellungen 'neuen Lebens' im Werk Georg Trakls und Rainer Maria Rilkes. Diss. Wien, 1951. Zum Vergleich von Trakls und Rilkes Todesverständnis siehe Klaus Simon: Traum und Orpheus. Salzburg, 1955. S.92-154.

³³⁹ Zur zentralen Stellung der Verstorbenenmotivik bei Georg Heym siehe Kurt Mautz: Georg Heym. Mythologie und Gesellschaft im Expressionismus. 3. unveränderte Auflage. Frankfurt a. M. 1987. (Darin Kapitel 3: Die Toten. S.113-223).

³⁴⁰ Zur zentralen Verstorbenenmotivik bei Celan siehe Peter Paul Schwarz: Totengedächtnis und dialogische Polarität in der Lyrik Paul Celans. Düsseldorf, 1966.

³⁴¹ Zur zentralen Totenmotivik bei N. Sachs siehe Matthias Krieg: Schmetterlingsweisheit. Die Todesbilder der Nelly Sachs. Diss. Berlin 1983.

³⁴² Zum biographischen Nachweis der Traklektüre Celans siehe Israel Chalfen: Paul Celan. Frankfurt a.M. 1983. S.70, 98 u. 155.

Zur Beschäftigung von Nelly Sachs mit Trakl siehe Gisela Bezzel-Dischner: Poetik des modernen Gedichts. Zur Lyrik von Nelly Sachs. Bad Homburg v. d. H., Berlin, Zürich 1970. S.54 ff.

Novalis-Lektüre Emil Staigers Lyrikpoetik anzuwenden, die sich vor allem auf die deutsche Klassik und Romantik bezieht. Eine solche lyriktheoretische Interpretation der Traklschen Todes- und Totenmotivik, die primär die Einwirkung der sprachlichen Formen auf die Inhaltsmotivik untersucht, könnte sich dann auch die Erkenntnisse über die Wechselwirkung von Sprachstrukturen und Inhaltsmotivik, wie sie in Kapitel 2 dieser Arbeit dargestellt wurde, zunutze machen.

Während sich einer lyriktheoretischen Analyse mit der gegenseitigen Beeinflussung von Form und Inhalt ein breites Untersuchungsfeld bietet, müßte sich hingegen eine literatursoziologische Deutung der Traklschen Todes- und Totenthematik nur auf das Motiv des sterbenden und verstorbenen Kriegers beschränken, will sie nicht ihren Geltungsbereich in problematischer Weise überschreiten und Trakls weitgehend apolitische, nicht sozialkritische Lyrik politisieren und soziologisieren. Aufbauen könnte eine solche literatursoziologische Analyse dann auch auf Kapitel 3.10.2.3 Die sterbenden und verstorbenen Krieger. Darüber hinaus sollte sie zudem berücksichtigen, daß in der mythostheoretischen Deutung Trakls partielle Kriegssakralisierung als archaisierend herausgearbeitet wurde (siehe dazu: Kapitel 4.2.2).

Bei diesen beiden denkbaren, noch zu erarbeitenden Deutungsansätzen zu Trakls Todes- und Totenmotivik sollte aber immer genau darauf geachtet werden, nicht lyriktheoretische Definitionen oder soziologische Begriffe in Trakls Gedichte hineinzuprojizieren, d. h. es sollte immer das oberste Ideal sein, was diese hier vorgelegte Untersuchung zu realisieren versucht hat, nämlich: philologische Textnähe.

Liste der benutzten Literatur

1. Primärliteratur

Trakl, Georg: Dichtungen und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe, hrsg. v. Walther Killy und Hans Szklenar. 2 Bände. Salzburg, 1969. Ergänzte Aufl. 1987. (Bd. 1 abgekürzt als G.T., Bd. 2 als G.T.II).

Trakl, Georg: Sämtliche Werke. Innsbrucker Ausgabe, historisch-kritische Ausgabe der Werke und des Briefwechsels mit Faksimiles der handschriftlichen Texte. Hrsg. v. von Eberhard Sauer mann und Hermann Zwerschina. 4 Bände. Basel, Frankfurt a. M. 1995-2000. (Im Auftrag des Forschungsinstituts „Brenner“-Archiv der Universität Innsbruck). (Abgekürzt als I.A.2, I.A.3, I.A.4.1 u. I.A.4.2).

2. Sekundärliteratur zu Georg Trakl

Adam, Magarethe: Die Vorstellungen ‚neuen Lebens‘ bei Trakl und Rilke. Diss. Wien 1951.

Basil, Otto: Georg Trakl. Hamburg 1965.

Böschenstein, Bernhard: Hölderlin und Rimbaud. Simultane Rezeption als Quelle poetischer Innovation im Werk Georg Trakls. Salzburger Traklsymposion 1978.

Buch, Karl Wilhelm: Mythische Strukturen in den Dichtungen Georg Trakls. Diss. Göttingen 1954.

Denneler, Iris: Konstruktion und Expression. Zur Strategie und Wirkung der Lyrik Georg Trakls. Salzburg 1984. (Trakl-Studien, Bd. XIII. Hrsg. v. Ignaz Zangerle, Walther Methlagl u. Alfred Doppler in Verbindung mit dem „Brenner“-Archiv Innsbruck).

Esselborn, Hans: Die Krise der Erlebnislyrik. Köln, Wien 1981. (Kölner germanistische Studien, Bd. 15. Hrsg. v. Walter Hinck, Hans Dietrich Irmher, Werner Keller, Hans-Jürgen Linke, Johannes Rathofer u. Rolf Zimmermann).

- Esselborn, Hans: Trakls Knabenmythos. In: Gedichte und Interpretationen. Band 5. Vom Naturalismus zur Jahrhundertwende. Hrsg. v. Hans Hartung. Stuttgart 1984.
- Eykmann, Christoph: Die Funktion des Häßlichen in der Lyrik Georg Heyms, Georg Trakls u. Gottfried Benns. Zur Krise der Wirklichkeitserfahrung im deutschen Expressionismus. Diss. Frankfurt a. M. 1961.
- Feilecker, Gertrude: Die Wirklichkeit des Todes im Werk Georg Trakls. Diss. Innsbruck 1947.
- Fiedler, Theodore: Trakl and Hölderlin. A study in influence. Diss. Saint Louis 1968.
- Fritsch, Gerolf: Form und Sinn der Landschaft in der Dichtung Georg Trakls. Diss. Bonn 1958.
- Goldmann, Heinrich: Katabasis. Eine tiefenpsychologische Studie zur Symbolik der Dichtungen Georg Trakls. Salzburg 1957. (Trakl-Studien, Bd. IV. Hrsg. v. Ignaz Zangerle).
- Grimm, Reinhold: Georg Trakls Verhältnis zu Rimbaud. Germanisch-Romanische Monatszeitschrift. N.F. 9, 1959. S.288-315.
- Hellmich, Albert: Klang und Erlösung. Das Problem musikalischer Strukturen in der Lyrik Georg Trakls. Salzburg 1971. (Trakl-Studien, Bd. VIII. Hrsg. v. Ignaz Zangerle).
- Heidegger, Martin: Unterwegs zur Sprache. Pfullingen 1959. (Darin: Die Sprache im Gedicht. Eine Erörterung von Georg Trakls Gedicht. S.35-82).
- Heselhaus, Clemens: Das metaphorische Gedicht von Georg Trakl. In: Deutsche Lyrik der Moderne von Nietzsche bis Iwan Goll. Die Rückkehr zur Bildlichkeit der Sprache. Düsseldorf 1961.
- Kemper, Hans-Georg: Georg Trakls Entwürfe. Aspekte zu ihrem Verständnis. Tübingen 1970. (Studien zur deutschen Literatur, Bd. 19. Hrsg. v. Richard Brinkmann Friedrich Sengle u. Klaus Ziegler).
- Killy, Walther: Über Georg Trakl. Göttingen 1960.
- Killy, Walther: Bestand und Bewegung in den Gedichten Georg Trakls. In: Festschrift für Bernhard Blume. Göttingen 1967. S.246-258.
- Kleefeld, Gunther: Das Gedicht als Sühne. Georg Trakls Dichtung und Krankheit. Eine psychoanalytische Studie. Tübingen 1985.
- Kubo, Kazuhiko: Trakl und Hölderlin. Diss. Tokyo 1959.

- Lachmann, Eduard: Kreuz und Abend. Eine Interpretation der Dichtungen Georg Trakls. Salzburg 1954.
- Lachmann, Eduard: Trakl und Hölderlin. Eine Deutung. Nachlaß und Biographie 1949. S.163-212.
- Leidl, Magareta: Trakl und Rimbaud. Diss. Innsbruck 1958.
- Lühl-Wiese, Brigitte: Georg Trakl - Der Blaue Reiter. Form- und Farbstrukturen in Dichtung und Malerei des Expressionismus. Diss. Münster 1963.
- Neumann, Erich: Der schöpferische Mensch. Zürich 1959. (Darin das Kapitel: Georg Trakl - Person und Mythos.)
- Pfisterer-Burger, Kathrin: Zeichen und Sterne. Georg Trakls Evokationen lyrischen Daseins. Salzburg, 1983. (Trakl-Studien, Bd. XXI. Hrsg. v. Ignaz Zangerle, Walter Methlagl u. Alfred Doppler).
- Philipp, Eckhard: Die Funktion des Wortes in den Gedichten Georg Trakls. Linguistische Aspekte ihrer Interpretation. Tübingen 1971. (Studien zur deutschen Literatur, Bd. 26. Hrsg. v. Richard Brinkmann, Friedrich Sengle u. Klaus Ziegler).
- Rey, W.H.: Heidegger - Trakl. Einstimmiges Zwiegespräch. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft u. Geistesgeschichte, Jg. 30. 1959.
- Rusch, Gebhard, u. Schmidt, Siegfried: Das Voraussetzungssystem Georg Trakls. Braunschweig, Wiesbaden 1983.
- Saas, Christa: Georg Trakl. Stuttgart 1974.
- Schiller, Ingeborg: L'influence de Rimbaud et de Baudelaire dans la poésie préexpressionniste allemande, Georg Heym, Georg Trakl et Ernst Stadler. Diss. Paris 1968.
- Spoerri, Theodor: Georg Trakl. Strukturen in Persönlichkeit und Werk. Eine psychiatrisch-anthropographische Untersuchung. Bern 1954.
- Stieg, Gerald: Der Brenner und die Fackel. Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte von Karl Kraus. Salzburg 1976. (Brenner-Studien 3).
- Weichselbaum, Hans: Georg Trakl. Eine Biographie mit Bildern, Texten und Dokumenten. Salzburg 1994.
- Wetzel, Heinz: Konkordanz zu den Dichtungen Georg Trakls. Salzburg, 1971. (Trakl-Studien, Bd. VII. Hrsg. v. Ignaz Zangerle).

3. Sonstige Literatur

- Alchemie. Lexikon einer hermetischen Wissenschaft. Hrsg. v. Klaus Priesner u. Karin Figala. München 1998.
- Balys, Jonas u. Biezais, Harald: Baltische Mythologie. In: Wörterbuch der Mythologie. I. Abteilung: Die alten Kulturvölker. Band II: Götter und Mythen im alten Europa. Hrsg. v. H. W. Haussig. Stuttgart 1973.
- Bezzel-Dischner, Gisela: Poetik des modernen Gedichts. Zur Lyrik von Nelly Sachs. Bad Homburg v. d. H., Berlin, Zürich 1970.
- Bormann, Alexander: Natura loquitur. Naturpoesie und emblematische Formel bei Joseph von Eichendorff. Tübingen 1968. (Studien zur deutschen Literatur, Bd. 12. Hrsg. v. Richard Brinkmann, Friedrich Sengle u. Klaus Ziegler).
- Botherroyd, Sylvia u. Paul: Lexikon der keltischen Mythologie. München 1995.
- Burkert, Walter: Griechische Religion der klassischen und archaischen Epoche. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1977. Religionen der Menschheit, Band 15. Hrsg. v. Christel Mathias Schröder.
- Cassirer, Ernst: Philosophie der symbolischen Formen. 2. Teil: Das mythische Denken. Hrsg v. Dagmar Vogel. Hamburg 2002. (Ersterscheinung 1929). In: Ernst Cassirer: Gesammelte Werke. Hamburger Ausgabe, Bd. 12. (Abgekürzt als Ph.d.s.F. II).
- Cassirer, Ernst: Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften.(Ersterscheinung 1922). In: Ernst Cassirer: Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs. Darmstadt 1956.
- Cassirer, Ernst: Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur. Frankfurt a. M. 1990. (Ersterscheinung 1944).
- Cassirer, Ernst: Axel Hägerström. Eine Studie zur schwedischen Philosophie der Gegenwart. In: Göteborgs Högskolas Arrskrift 45 1939.
- Chalfen, Israel: Paul Celan. Frankfurt a. M. 1983.
- Damman, Ernst: Die Religionen Afrikas. Stuttgart 1963. Religionen der Menschheit, Bd. 6. Hrsg. v. Christel Mathias Schröder.

- Darius, Veronika: Gottfried Böhm. Bauten der sechziger Jahre. Düsseldorf 1988.
- Ferdinandy, Michael de: Mythologie der Ungarn. In: Wörterbuch der Mythologie. I. Abteilung: Die alten Kulturvölker. Band II: Götter und Mythen im alten Europa. Hrsg. v. H. W. Haussig. Stuttgart 1973.
- Franz, Marie-Louise von / Frey-Rohn, Liliane u. Jaffe, Aniela: Erfahrungen mit dem Tod. Archetypische Vorstellungen und tiefenpsychologische Deutungen. Freiburg, 1994. (Ersterscheinung 1980 unter dem Titel: Im Umkreis des Todes).
- Freud, Sigmund: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. (Ersterscheinung Wien 1916). In: Sigmund Freud: Gesammelte Werke. Bd. 11. 3. Aufl. Frankfurt a. M. 1961. Hrsg. v. Anna Freud.
- Friedrich, Hugo: Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart. 2. Aufl. Hamburg 1958.
- Guyonvarc'h, Christian u. Le Roux, Françoise: Die Druiden. Mythos, Magie und Wirklichkeit der Kelten. Engerda 1995.
- Handbuch des deutschen Aberglaubens. Hrsg. v. E. Hoffmann-Kayer und Hanns Bächthold-Stäubli. 10 Bände. Berlin, Leipzig 1927-1942. Bd. III Berlin, Leipzig 1930-31 u. Bd. VIII Berlin, Leipzig 1936-37.
- Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe. Hrsg. v. Hubert Cancik, 5 Bände. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1988-2001. Band III. Hrsg. v. Burghard Gladigow u. Karl-Heinz Kohl. Stuttgart, Berlin, Köln 1993.
- Heiler, Friedrich: Die Religionen der Menschheit. 3., durchges. u. erw. Aufl. Neu hrsg. v. Kurt Goldammer. Stuttgart 1980.
- Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. v. Joachim Ritter. 12 Bände. Basel 1971-2004. Band I. Basel 1971.
- Honko, Lauri: Finnische Mythologie. In: Wörterbuch der Mythologie. I. Abteilung: Die alten Kulturvölker. Band II: Götter und Mythen im alten Europa. Hrsg. v. H. W. Haussig. Stuttgart 1973.
- Hultkrantz, Ake / Jettmar, Karl: Die Religionen der amerikanischen Arktis. In: Paulson, Ivar / Hultkrantz, Ake u. Jettmar, Karl: Die Religionen Nordeasiens und der amerikanischen Arktis. Stuttgart 1962. Religionen der Menschheit, Bd. 3. Hrsg. v. Christel Mathias Schröder.
- Jacobi, Jolande: Die Psychologie C. G. Jungs. 3. Aufl. Frankfurt a. M. 1995.

- Jung, Carl Gustav: Die Ehe als psychologische Beziehung. (Ersterscheinung 1925). In: C. G. Jung: Über die Entwicklung der Persönlichkeit. Olten, Freiburg i. B. 1972. In: C. G. Jung: Gesammelte Werke. Bd. 17. Hrsg v. Lilly Jung-Merker.
- Jung, Carl Gustav: Die psychologischen Aspekte des Mutterarchetyps. (Ersterscheinung 1939). In: C. G. Jung: Die Archetypen und das kollektive Unbewußte. Olten, Freiburg i. B. 1968. In: C. G. Jung: Gesammelte Werke. Bd. 9,1. Hrsg. v. Lilly Jung-Merker.
- Jung, Carl Gustav: Die psychologischen Grundlagen des Geisterglaubens. (Ersterscheinung Zürich 1928). In: C. G. Jung: Die Dynamik des Unbewußten. Zürich, Stuttgart 1967. In: C. G. Jung: Gesammelte Werke, Band 8. Hrsg. v. Marianne Nichus-Jung.
- Jung-Stilling, Johann Heinrich: Theorie der Geisterkunde. Hildesheim, 1979. (Reprographischer Druck der Erstausgabe Nürnberg 1808).
- Jung-Stilling, Johann Heinrich: Szenen aus dem Geisterreich. Bietigheim 1808.
- Kayser, Wolfgang: Das sprachliche Kunstwerk. 3. Aufl. Bern 1968.
- Koch, Klaus: Geschichte der ägyptischen Religion. Von den Pyramiden bis zu den Mysterien der Isis. Stuttgart, Berlin, Köln 1993.
- Krickeberg, Werner: Die Religionen der Kulturvölker Mesoamerikas. In: Krickeberg, Werner, / Trimborn, Hermann / Müller, Werner u. Zerries, Otto: Die Religionen des alten Amerika. Stuttgart 1961. Religionen der Menschheit, Bd. 7. Hrsg. v. Christel Mathias Schröder.
- Küng, Hans u. Stietencron, Heinrich von: Christentum und Weltreligionen II Hinduismus. Gütersloh 1987.
- Lexikon des Mittelalters. Hrsg. v. Robert Henri Bautier. 9 Bände. München, Zürich 1980-1998. Bd. IV. 1980.
- Lexikon Jungscher Grundbegriffe. Mit Originaltexten v. C. G. Jung. Hrsg. v. Helmut Harke. Olten 1988.
- Mautz, Kurt: Mythologie und Gesellschaft im Expressionismus. Die Dichtung Georg Heyms. Frankfurt a. M. 1961.
- Mayer, Julius (Hrsg.): Alban Stolz und Julie Meinecke. Freiburg, 1920.
- Moltmann, Jürgen: Das Kommen Gottes - christliche Eschatologie. Gütersloh 1995.

- Morenz, Siegfried: Ägyptische Religion. Stuttgart 1977. Religionen der Menschheit, Bd. 8. Hrsg. v. Christel Mathias Schröder.
- Oxford-Lexikon der Weltreligionen. Hrsg. v. John Bowker. Für die deutschsprachige Ausgabe übersetzt u. bearbeitet v. Karl-Heinz Golzio. Düsseldorf 1999.
- Paetzold, Heinz: Ernst Cassirer. Hamburg 1993.
- Paulson, Ivar: Die Religionen der nordeurasischen (sibirischen) Völker. In: Paulson, Ivar / Hultkrantz, Ake u. Jettmar, Karl: Die Religionen Nordeasiens und der amerikanischen Arktis. Stuttgart 1962. Religionen der Menschheit, Bd. 3. Hrsg. v. Christel Mathias Schröder.
- Rahner, Hugo: Griechische Mythen in christlicher Deutung. Zürich 1957.
- Ratzinger, Joseph: Eschatologie - Tod und ewiges Leben. 6. erw. Aufl. Regensburg, 1990.
- Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Hrsg. v. Klaus Weimar. 3. neu bearb. Aufl. 3 Bände. Berlin, New York 1997-2003. Band II. Hrsg. v. Harald Fricke. Berlin, New York, 2000.
- Reiter, Norbert: Mythologie der alten Slawen. In: Wörterbuch der Mythologie I: Abteilung: Die alten Kulturvölker. Band II: Götter und Menschen im alten Europa. Hrsg v. H. W. Haussig. Stuttgart 1973.
- Schmidt, Jochen: Hölderlins geschichtsphilosophische Hymnen „Friedensfeier“, „Der Einzige“ und „Patmos“. Darmstadt 1990.
- Schmidlin, Guido: Hölderlin und Schellings Philosophie der Mythologie und Offenbarung. Hölderlin-Jahrbuch 17. 1971-72.
- Stenner-Pagenstecher, Anne Marie: Das Wunderbare bei Jung-Stilling. Ein Beitrag zur Vorgeschichte der Romantik. Hildesheim, Zürich, New York, 1985. (Germanistische Texte und Studien, Bd. 24).
- Ström, Ake V.: Germanische Religion. In: Ström, Ake V. u. Biezais, Harald: Germanische und Baltische Religion. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1975. Religionen der Menschheit, Bd. 19. Hrsg. v. Christel Mathias Schröder.
- Stöhr, Waldemar: Totem, Traumzeit, Tjurunga - Die australischen Religionen. In: Eliade, Mircea: Geschichte der religiösen Ideen. Band 3.2. Hrsg. v. Joan P. Culianu. Freiburg, Basel, Wien 1991.
- Titzmann, Michael: Zu Jung-Stillings „Theorie der Geisterkunde“. Historischer Ort und Argumentationsstruktur. Nachwort zu: Jung-Stilling,

- Johann Heinrich: Theorie der Geisterkunde. Hildesheim 1979. (Reprographischer Druck der Erstausgabe Nürnberg 1808).
- Vries, Jan de: Keltische Religion. Stuttgart 1961. Religionen der Menschheit, Band 18. Hrsg. v. Christel Mathias Schröder.
- Wörterbuch der Mythologie. I. Abteilung: die alten Kulturvölker. Hrsg v. Egidius Schmalzriedt u. Hans Wilhelm Haussig. 7 Bände. Stuttgart 1965-1999. Band II: Götter und Mythen im alten Europa. Hrsg. v. H. W. Haussig. Stuttgart 1973. (Abgekürzt als W.d.M II).
- Worms, Ernst A. u. Petri, Helmut: Australische Religionen. In: Nevermann, Heinz / Worms, Ernst A. u. Petri, Helmut: Religionen der Südsee und Australiens. Stuttgart 1977. Religionen der Menschheit, Band 5. Hrsg. v. Christel Mathias Schröder.